



UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS  
DE TOURS



*ÉCOLE DOCTORALE SHS*

THÈSE présentée par :  
**Ilham AL-HAMDANI**  
Soutenue le : 11 mai 2010

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François - Rabelais**  
Discipline/ Spécialité : **Lettres Modernes**

**LE CORPS DANS LE THÉÂTRE DE  
VALÈRE NOVARINA**

THÈSE dirigée par :

M. LEUWERS Daniel

Professeur à l'Université François - Rabelais

RAPPORTEURS :

Mme. KASSAB Samia

Professeur à l'Université de Tunis

M. SANZ Téofilo

Professeur à l'Université de Burgos/Espagne

JURY :

M. SANZ Téofilo

Professeur à l'Université de Burgos/Espagne

Mme. KASSAB Samia

Professeur à l'Université de Tunis

M. MEUNIER Jean-Louis

Professeur à l'Université de Nîmes

M. LEUWERS Daniel

Professeur à l'Université de François-Rabelais

*À l'âme de mon père et à ma mère à qui je dois  
tout*

## ***Remerciement***

Il m'est agréable d'exprimer une reconnaissance fidèle à mon professeur M. Daniel Leuwers qui m'a donné l'occasion, le temps et les moyens de mener à bien mon étude. Je le remercie également pour son enthousiasme et sa bonne humeur.

Je tiens évidemment à adresser mes sincères remerciements à l'ensemble du jury : son président M. Sanz, Mme Kassab et M. Meunier.

J'associe tout particulièrement à ces remerciements mes sœurs et mes frères qui m'ont encouragée à distance malgré tout ce qu'ils affrontent dans notre pays.

Je n'oublierai pas de témoigner un immense merci à mes ami(e)s qui, durant ces quatre ans, m'ont tant apportée !

Ma gratitude va, enfin, à tous ceux qui m'ont aidée dans l'accomplissement de ce travail.

## **Résumé**

Le corps est l'élément qui s'impose pour aborder l'œuvre de Valère Novarina. Certes, l'auteur traite d'autres thèmes (politique, télévision, etc.) mais le corps reste sa préoccupation centrale. L'approche du corps novarinien semble s'inscrire dans des traditions qu'on peut faire remonter à l'antiquité et qu'on peut aussi rattacher à une certaine modernité (Jarry, Artaud, etc)

Valère Novarina met en avant des notions originales. Une animalité présentée de façon positive, la pantinitude de l'acteur et la sainteté paradoxale de Louis de Funès. Le corps bizarre et étranger est très présent dans son œuvre : un corps surhumain et très humain en même temps. Le côté mystique du corps novarinien nous renvoie à la Bible et aux Ecritures Saintes : il redessine les figures de l'histoire biblique (Adam, Job, Moïse) et la vie de Jésus depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection d'une manière très originale.

Nous sommes là devant un sujet délicat qui fait débat et qui concerne chacun de nous : la dualité entre le corps et l'âme. Les réflexions sur la finalité du corps novarinien nous ont conduits à découvrir une certaine spécificité du corps de l'acteur : importance du vide, corps-offrande et parenté entre la scène et le sacré.

Liste de mots clés :

Théâtre

Corps

Novarina

Artaud

Acteur

Pantin

Bible

## ***Résumé en anglais***

Body appeared as a crucial element in any approach of Valère Novarina's work. Certainly, the author is interested by many other themes –politics, television, etc...– however body remains his central preoccupation. Novarian vision of the body seems to belong to a traditional perception of it – coming from Antiquity– which could also be linked to certain modernity –Jarry, Artaud, etc...–

Valère Novarina highlights creative/ original notions. An animality illustrated through a positive way, the « pantinitude » of the actor and the paradoxical saintliness of Louis de Funès. The strange and unfamiliar body is strongly present in his work: a superhuman body and at the same time a really human one. The mystical aspect of the Novarian body indicates references to Bible and Holy Scriptures: he draws again historical figures of the Bible (Adam, Job, Moses) and the life of Jesus, from his birth to his resurrection, through a highly original style/ way.

We are here in front of a delicate topic, subject to debate and which concerns each of us: the duality between body and soul. Reflexions on the finality of the Novarian body lead us to discover a certain specificity of the actor body: importance of a vacuum/emptiness, body offering and kinship/ relationship between scene and sacred.

Keywords liste:

Theater

Body

Novarina

Artaud

Actor

Puppet

Bible

## **Table des matières**

Résumé.....	4
Résumé en anglais .....	5
Introduction.....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Première partie : L'originalité du corps dans l'œuvre de Novarina .....	19
Chapitre premier : Le corps, histoire et influence .....	20
Deuxième chapitre : L'animalité du corps.....	45
1. Corps animal.....	48
2. Corps - mal.....	61
3. Corps instinct .....	66
4. L'acteur - animal .....	76
Troisième chapitre : La pantinitude.....	80
1. Le pantin= le comique.....	85
2. Le pantin= le flottement, la mobilité et l'hésitation.....	93
3. Pinocchio.....	110
Quatrième chapitre : L'étrangeté du corps novarinien.....	115
1. Le corps démembré .....	119
1.1 La tête et le cerveau.....	123
1.2 La bouche .....	133
1.3 Les yeux .....	136
1.4 Les oreilles.....	139
1.5 Les mains et les pieds .....	14140
2. Le corps insensé .....	149
2.1 Le corps creux .....	15150
2.2 Le corps machine.....	1532
2.3 Le corps à l'envers.....	1587
Deuxième partie : La sublimité du corps chez Novarina.....	164
Chapitre premier : La mystique du corps chez Novarina .....	165
1. Le corps de Dieu = souffle et lumière .....	168
2. Le corps du Christ = Don de soi et souffrance.....	185
3. Le corps d'Adam = la création.....	192

4. <i>Louis de Funès : l'acteur prophète</i> .....	198
Deuxième chapitre : La corporalité de l'âme .....	202
1. <i>L'amour</i> .....	212
2. <i>La mort</i> .....	214
Troisième chapitre : Le but du corps .....	226
1. <i>Le corps donateur</i> .....	228
2. <i>Le corps-itinéraire</i> .....	238
3. <i>Le corps langage</i> .....	242
conclusion .....	258
Bibliographie : .....	264

# INTRODUCTION

La première constatation qui nous est venue à l'esprit en entamant la lecture des pièces de Novarina, c'est que l'étude du théâtre exige un double travail : au moment où le chercheur commence à prendre en considération ce qui se déroule dans le texte, il se trouve déjà intégré dans la représentation. Ce schéma parallèle l'oblige à confronter les diverses dualités qui meuvent le théâtre en action :

- Auteur / metteur en scène
- Texte / représentation
- Personnage / acteur
- Espace lu / espace vécu.

Pour ne pas nous perdre dans ce labyrinthe de dualismes, nous allons essayer de cibler notre travail sur l'aspect textuel, précisément sur un thème qui a été quasi marginalisé, par les critiques, dans le théâtre de Valère Novarina, à savoir le corps.

Lire une œuvre de Valère Novarina, c'est plonger à l'intérieur de soi plutôt qu'à l'intérieur de l'auteur : ses paroles monologiques font réfléchir à des questions troublantes pour chacun d'entre nous. Novarina dit d'ailleurs en parlant de lui-même:

*« J'écris des livres où ne pénètre que celui qui sait lire par les oreilles, danser en pensée. Non des histoires qui se suivent mais toute une musique silencieuse qui se noue et que le cerveau, gesticulant, doit mimer; une danse immobile qu'il faut entendre avec les yeux, une parole qu'on doit prononcer avec la bouche de dedans »<sup>1</sup>*

Valère Novarina tente de nous transmettre un message, un sentiment (parfois “ressentiment”, par exemple quand il s'attaque à la télévision) dominant. Mais il devient indispensable de mettre en exergue

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *Le vrai sang*. Genève : Éditions Héros-Limite et P.O.L., 2006, p.12.

que l'écrivain est avant tout quelqu'un d'inspiré, ce qui peut susciter une réelle difficulté à comprendre ou à décrypter ses écrits:

*« Son théâtre est alors peu joué et ses textes jugés illisibles, impubliables...Le théâtre français, médusé, assiste au surgissement, voit jaillir sur le plateau la parole de Novarina. Travail intense sur le souffle, la respiration, pousser au plus loin les aptitudes de la mémoire pour qu'enfin le corps intégralement se délie et puisse faire "danser le texte" »<sup>2</sup>*

Valère Novarina a toujours été connu pour sa parfaite maîtrise de la langue, et beaucoup de critiques ont étudié ses écrits à travers les divers aspects de son langage. Dubuffet salue en lui l'inventeur d' *“un nouveau statut de l'écrire. Si longtemps attendu”*. Ne lui écrit-il pas:

*« Votre idée qu'on est jeté, non dans un monde mais dans une langue, que c'est la langue et non un sang qui coule dans nos veines, et on ne peut plus fondée. Reste à tirer parti de ce faux sang. Vous y excellez »<sup>3</sup>*

Chaque auteur comme est-il le cas de Novarina, parle de lui-même tout en éclatant les intérieurs de celui qui est en face :

*« Non seulement l'auteur parle de lui, mais il utilise une parole biaisée, il joue sur les structures, mêle les discours, superpose les significations. Aussi la pragmatique de l'œuvre obéit-elle à des règles plus nuancées et implique-t-elle de la part de l'auteur des stratégies modelées par l'image des lecteurs qui s'impose à lui »<sup>4</sup>*

Pour lui, la pauvreté a atteint la langue, il essaie de la mettre en rapport avec la réalité sociale pour accrocher à l'usage de la langue dramatique un côté esthétique qui surpasse la pauvreté artistique :

---

<sup>2</sup> [www.heros.limite.com/pagesfr/un.htm](http://www.heros.limite.com/pagesfr/un.htm)

<sup>3</sup> DUBUFFET. *Correspondance avec Valère Novarina*, in *Théâtre du verbe*. Paris : José Corti, 2001.

<sup>4</sup> ARGOD-DUTARD, Françoise. *La linguistique littéraire*. Paris : Armand Colin, 1998, p.82.

« *Novarina, dont la parole est nourrie du parler haut-savoyard des fermes et des bergeries, appartient au “théâtre du Verbe” aux côtés de Jacques Audiberti, de Louis Guilloux et de Jean Vauthier.*»<sup>5</sup>

Novarina arrive à compléter une tâche très importante; il sait bien que le personnage est quelqu'un qui transfère un message et qui pour des raisons semblables occupe une place privilégiée dans le texte théâtral.

Voici donc quelques éléments biographiques :

Valère Novarina est né le 4 mai 1947 à Chêne-Bougeries, dans la banlieue de Genève en Suisse. Il passe son enfance et son adolescence à Thonon-les-Bains, ville du Chablais savoyard, sur la rive française du Léman. Valère Novarina est le fils de l'architecte Maurice Novarina (1907-2002) et de la comédienne Manon Trollet.\*

Nous saisissons que les professions des parents ont eu une grande influence sur la démarche artistique de Valère. Du côté du père, il apprend l'art de dessiner (décors, etc.) et plus précisément une certaine façon de voir l'espace spectaculaire ; du côté de la mère, il s'imprègne de l'amour du théâtre.

Il y a quand même un côté assez obscur durant ses très jeunes années, de la souffrance, une certaine difficulté à vivre – dimension qui se retrouve parfois dans l'œuvre. Malgré une vie qui nous semble calme et assurée, il y a quelque chose dans l'enfance de Novarina qui reste enraciné dans la tête de l'auteur et dont il parle dans *L'inquiétude*. Il révèle ainsi :

---

<sup>5</sup> DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Paris : Larousse, Tome 3 Nord-Zumthor, 1987, p.1022.

\* Voir les sites suivants:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/4\\_mai](http://fr.wikipedia.org/wiki/4_mai)

[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Manon\\_Trollet&action=edit&redlink=1](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Manon_Trollet&action=edit&redlink=1)

« Cette enfance malhabile me préparait. On ne peut plus mal à la vie qui va suivre : car pour l'homme\_ sachez ça ô enfants\_ l'enfance est une mauvaise formation »<sup>6</sup>

Idem : « J'eus une enfance de misérable quand j'étais petit. »<sup>7</sup>

Thierry Toulze raconte dans son article un aspect de la vie de Valère Novarina. Ce dernier, en partie déçu par l'école et critique à son égard, décrit avec humour cette période :

« Punitons diverses et échecs scolaires en tous genres feront aussi l'objet d'évocations cocasses\_ et cela perdure au niveau de l'université avec, dans "vous qui habitez le temps", cet étudiant dont "(le) cursus fut parfait", dit-il: "sauf au finale d'examen d'art où professeur Rémy Laplace m'interroge par inadvertance sur une huile d'Osbert"...Or, l'étudiant échoue à cause d'un (lapsus) fatal et absolument non- rattrapable, même en deuxième session. »<sup>8</sup>

Il ajoute : « Ici, esprit d'enfance, humour noir, gros rire et comique canularsque semblent fonctionner comme une réponse potache, un pied de nez pataphysique à un monde perçu comme truqué, faussement sérieux et soi-disant adulte et à un réel social ressenti comme agressif, brimant, scolaire et trop normatif. »<sup>9</sup>

Nous trouvons pareillement dans « *Vie de Valère Novarina* », in *Théâtre de verbe* une image de l'auteur lorsqu'il était enfant.<sup>10</sup>

On dit toujours que les obstacles que nous affrontons, nous rendent plus fort, nous donne la volonté à continuer et la force à exceller.

A Paris, il étudie à la Sorbonne la philosophie, la philologie et l'histoire du théâtre. Il lit Dante pendant une année et rédige un

---

<sup>6</sup> NOVARINA, Valère. *L'inquiétude*. Paris : P.O.L, 1993, p.17.

<sup>7</sup> NOVARINA, Valère. *Le discours aux animaux*. Paris : P.O.L, 1987, p.234.

<sup>8</sup> TOULZE, Thierry. *Les 400 coups d'un écolier Sacripant, une approche du comique chez Valère Novarina*, in *Du comique dans le théâtre contemporain*, collectif, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, Recherches & travaux, n° 69/2007, p.99.

<sup>9</sup> Ibid. P.108.

<sup>10</sup> SALVY, G.-J. *Vie de Valère Novarina*, dans *Valère Novarina*, in *Théâtre de verbe*. Paris : José Corti, 2001, p.351 et suiv.

mémoire sur Antonin Artaud théoricien du théâtre. Il rend souvent visite à Roger Blin qui projette de mettre en scène l'un de ses textes. En compagnie de Jean Chappuis, il fait l'ascension du Mont Blanc, va de Thonon à Nice à pied et traverse la Corse.

Sa première pièce, *L'Atelier volant*, est mise en scène par Jean-Pierre Sarrazac en 1974. Marcel Maréchal lui commande une libre adaptation des deux *Henry IV* de Shakespeare, *Falstafe*, qui sera montée au Théâtre National de Marseille en 1976.

*Le Babil des classes dangereuses* - roman théâtral - est refusé par tous les éditeurs, jusqu'à ce que Jean-Noël Vuarnet le dépose chez Christian Bourgois qui le publiera en 1978. Suivra *La Lutte des morts* en 1979.

*Le Drame de la vie* est publié par Paul Otchakovski-Laurens en 1984. C'est à cette époque que Valère Novarina rencontre Jean Dubuffet et engage avec lui une correspondance par pneumatiques.

Les éditions P.O.L. publient *Le Discours aux animaux* en 1987; *Théâtre (L'Atelier volant, Le Babil des classes dangereuses, Le Monologue d'Adramélech, La Lutte des morts, Falstafe, (1989); Le Théâtre des paroles (Lettre aux acteurs, Le Drame dans la langue française, Le Théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire - (1989); Vous qui habitez le temps (1989); Pendant la matière (1991); Je suis (1991); et deux adaptations pour la scène du Discours aux animaux: L'Animal du temps, et L'Inquiétude, en 1993. Enfin, toujours chez P.O.L, Valère Novarina publie *La Chair de l'homme*, en 1995; *Le Repas* en 1996; *Le Jardin de reconnaissance, L'Espace furieux et L'Avant-dernier des hommes*, en 1997; *L'Opérette imaginaire* en 1998; *Devant la parole*, en 1999; *L'Origine rouge* en 2000; *La Scène* en 2003; *Lumières du corps* en 2006, et *L'Acte inconnu* 2007*

« Valère Novarina est l'auteur d'une œuvre très singulière qui renouvelle profondément le langage et les techniques dramatiques. Il y a peu d'exemples contemporains d'une aussi fertile invention aux sources mêmes du langage; l'auteur exerce un pouvoir quasi démiurgique, créant en foule, comme fit Rabelais, mots, locutions et noms de personnages qui à eux seuls animent une scène universelle. »<sup>1</sup>

*La Lettre aux acteurs* et *Pour Louis de Funès* ont été traduits en italien, en suédois, en anglais (américain), en allemand, en catalan, en russe, en roumain et portugais du Brésil; *L'Atelier volant*, *L'Espace furieux*, adaptation pour la scène ont été traduits en italien; *Devant la parole* a été traduit en italien et en espagnole; des extraits d'autres textes ont été publiés dans des revues, en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Suède, au Portugal, en Israël et aux États-Unis.

Valère Novarina a mis en scène neuf de ses textes: *Le Drame de la vie*, créé au Festival d'Avignon, repris au Festival d'Automne à Paris en 1986; *Vous qui habitez le temps*, créé au Festival d'Avignon, repris au Festival d'Automne en 1989; *Je suis*, créé au Théâtre de la Bastille en 1991, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris; *La Chair de l'homme*, créé en juillet 1995 au Festival d'Avignon; *Le Jardin de reconnaissance* créé en mars 1997 au Théâtre de l'Athénée à Paris; *L'Origine rouge* créé au Festival d'Avignon en 2000; *La Scène*, créé pour le Festival d'Avignon 2003, et dont la première eut lieu au théâtre de Vidy à Lausanne; *L'Espace furieux*, créé en janvier 2006 à la Comédie Française; *L'Acte inconnu*, créé le 7 juillet 2007 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes au festival d'Avignon. Il a peint de grandes toiles pour chacun de ces spectacles.

« Son art poétique, ou plutôt "pneumatique", s'insurge contre la pratique actuelle du théâtre et vitupère, de façon parfois un peu démagogique, mise en scène et dramaturgie contemporaines.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire des littératures de langue française*, auteurs M-R, ouvrage publié avec le concours du centre National des Lettres, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey. Paris : Bordas, 1995.

Il a réalisé deux émissions pour l'Atelier de création radiophonique de France Culture: en 1980, *Le Théâtre des oreilles*, et en 1994, avec Roséliane Goldstein, *Les Cymbales de l'homme en bois* du limonaire retentissent.

André Marcon a créé, au Festival d'Automne et au Festival d'Avignon, *Le Monologue d'Adramélech* (1985), *Le Discours aux animaux* (1986) et *L'Inquiétude* (1991). Ces deux dernières interprétations ont fait l'objet d'enregistrements sur disque compact, aux éditions Tristram.

Claude Buchvald a mis en scène *Vous qui habitez le temps*, en 1994; elle a créé *Le Repas* en 1996, *L'Avant dernier des hommes* en 1997 et *l'Opérette imaginaire* en 1998. Jean Pierre Vincent a mis en scène *Le Drame de la vie - fragment -* au théâtre des Amandiers en mai 2001.

« *Le drame symboliste a profondément marqué la mise en scène théâtrale: la scène offre au spectateur les éléments partiels d'un monde qui le renvoie au-delà, à un univers imaginaire ou idéal qu'il doit recréer lui-même.*»<sup>2</sup>

A partir des années 80, Valère Novarina a intensifié ses activités de dessinateur et de peintre. Il réalise ainsi plusieurs performances où il mêle les "actions" de dessin ou de peinture, le texte, et parfois la musique ou la vidéo: *Une Journée de dessin*, 2 avril 1980, à la galerie Medamothi à Montpellier (455 dessins du lever au coucher du soleil); *Le Théâtre est vide. Entre Adam...*, pour violon, actrice et dessinateur, 11 et 12 juin 1980, à la galerie Jacques Donguy à Bordeaux (1008 dessins de midi à l'aube); *Le Théâtre séparé*, performance et exposition, 14 décembre 1980, Galerie Arte incontré à Fara d'Adda, Milan; *Deux jours de dessins*, performance et exposition, 12 et 13 mai 1981, à la galerie L'Ollave à Lyon; *La Chambre noire*, deux jours de peinture, 17 et 18

---

<sup>1</sup>*Dictionnaire des Lettres Françaises*, le XXe siècle. Édition réalisée sous la direction de Martine Bercot et d'André Guyaux. La Pochothèque : Librairie Générale Française, 1998, p.807.

<sup>2</sup>JARRETY, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2001, p.146.

novembre 1982, à la galerie A la limite à Dijon; Générique performance et exposition.

A Paris, la Galerie de France a présenté trois expositions de Valère Novarina: *2587 dessins* (1987); *La Lumière nuit* : peintures, dessins, installation de travaux sur palette graphique (1990) et *78 figures pauvres* (février-mars 1994). Il a également exposé aux musées de Brou, d'Évreux, au musée Sainte-Croix à Poitiers (« *L'Inquiétude rythmique* », 1996) et au musée de Valence, (*Valence*, novembre 2001-31 janvier 2002) <sup>1</sup>. Le Musée Sainte-Croix à Poitiers a réuni au printemps 1996, un grand nombre de ses travaux dans une exposition-rétrospective intitulée *L'Inquiétude rythmique*. Un important ensemble de peintures et de dessins a été présenté en 1998 au Carré Saint Vincent à Orléans. Une exposition regroupant les 2587 personnages du *Drame de la vie* et un ensemble de photographies, retraçant son parcours de metteur en scène et de plasticien, a eu lieu au Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon (octobre-novembre 2004). <sup>2</sup>

« Valère Novarina apporte au public un regard dont la spécificité se fait l'écho de sa personnalité multiple. »<sup>3</sup>

Au cinéma, trois films ont utilisé des extraits de ses textes\* : *Zanzibar*, réalisé par Christine Pascal, *Soigne ta droite* et *Nouvelle vague*, réalisés par Jean-Luc Godard.<sup>4</sup>

Valère Novarina, reconnu comme l'un des grands écrivains français de théâtre, ouvre son champ de création à la mise en scène après avoir été lui-même acteur mais aussi à la peinture et au dessin (dans les années 80). Il réalise, notamment à La Rochelle, 5 et 6 juillet

---

<sup>1</sup> <http://www.pol-editeur.fr/catalogue/ficheauteur.asp?num=149>

<sup>2</sup> <http://www.NOVARINA.com/vn/biographie.html>

<sup>3</sup> Carte blanche à Valère NOVARINA, <http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/95512395A378B2AAC1256C5200447D2E?OpenDocument>, 4/7/2009

\* voir:

[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zanzibar\\_%28film,\\_1989%29&action=edit&redlink=1](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zanzibar_%28film,_1989%29&action=edit&redlink=1)

<sup>4</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Val%C3%A8re\\_NOVARINA](http://fr.wikipedia.org/wiki/Val%C3%A8re_NOVARINA)

1983, dans la tour saint Nicolas quarante huit heures durant, les 2587 personnages du *Drame de la vie* et aux décors de ses propres pièces.

Dans la première partie, nous étudierons l'origine de la corporalité dans le texte novarinien en essayant de replacer son œuvre dans l'histoire de la littérature (mais aussi celle des idées et des pratiques culturelles concernant le corps). Le premier chapitre décrit certains repères historiques du corps littéraire, et nous verrons que Novarina, même s'il apporte beaucoup de nouveauté, s'inspire manifestement de traditions très anciennes.

Le deuxième chapitre est centré sur un sujet insistant controversé : l'animalité du corps. Ce chapitre s'attache à présenter une image originale de l'homme, dans la mesure où Novarina ne présente pas l'animalité propre à l'homme d'une façon négative notamment quand il est question de l'acteur.

La pantinitude fait l'objet du troisième chapitre : nous traiterons les différentes traditions qui concernent le pantin et dirons en quoi consiste la spécificité novarinienne.

Le quatrième chapitre est consacré à l'étrangeté du corps chez Novarina : à quoi sert chaque membre de ce corps que nous habitons et qui nous habite ? Corps démembré, corps insensé, corps machine, corps creux : nous étudierons toutes ces modalités du corps novarinien.

La deuxième partie que j'ai intitulée « La sublimité du corps chez Novarina » comprend trois chapitres dont le premier, « La mystique du corps novarinien », traite du rapport à Dieu et évoque les figures bibliques d'Adam et du prophète (la figure du prophète se confondant parfois avec celle de l'acteur souvent présentée comme un saint même si cela peut surprendre quand l'acteur mis en avant par Novarina est un acteur comique comme Louis de Funès).

Le deuxième chapitre est spécifiquement consacré à la dualité existant entre le corps et l'âme qui sera étudiée en fonction de deux moments : celui de l'amour (où le corps et l'âme battent à l'unisson) et celui de la mort (où le corps et l'âme se séparent).

Le troisième et dernier chapitre de cet ensemble résume d'une certaine façon les réflexions sur l'état du corps et son but dans les textes de Novarina ; notre analyse comportera trois axes : le corps donateur, le corps itinéraire et le corps langage.

En conclusion, nous essaierons d'expliquer que le corps n'est pas seulement un messenger mais qu'il joue un rôle encore plus important. Nous émettrons même l'idée que le vrai prophète, c'est peut-être le corps.

PREMIÈRE PARTIE  
L'ORIGINALITÉ DU CORPS DANS  
L'ŒUVRE DE NOVARINA

CHAPITRE PREMIER  
LE CORPS, HISTOIRE ET INFLUENCE

*« Le théâtre est l'un des lieux où s'est réfugié aujourd'hui le savoir du corps que nous avons oublié.»*

Valère Novarina (*Lumières du corps*, p.16)

Chaque auteur représente le corps selon sa vision personnelle. En quelque sorte, nous vivons vraiment “ *l'époque du corps* ” car le corps est un enjeu et un axe autour duquel tournent les diverses cultures contemporaines. En effet le corps est l'image qui détermine l'identité de l'homme ; c'est aussi le petit endroit qui relie l'être humain au grand endroit le cosmos, l'univers :

*« Le corps est le véhicule de l'être-au-monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement »<sup>1</sup>*

Quant au mouvement du corps, dans l'endroit où il se situe, il est une expression symbolique qui résume le mouvement temporaire universel relatif au nombre d'années pendant lesquelles il a survécu et c'est pour cela que la pensée contemporaine s'est intéressée à l'étude du corps :

*« A travers leur typologie, les corps participent à la définition des types et caractères littéraires. A travers la maladie et la mort de la mélancolie à la tuberculose ou au sida, l'écriture est un lieu de ressaisissement de soi ou d'expression de la souffrance. A certaines périodes, et notamment à la fin du XIXe siècle, la crise devient une notion centrale du discours littéraire ; relayées par la psychiatrie, la pathologie et ses traductions somatiques forment un des grands thèmes littéraires du XXe s. la problématique du corps littéraire touche ainsi à tous les usages de l'expression écrite. Le corps littéraire ne peut donc être réduit à un thème ou à un motif : il participe intimement à l'historicité même du littéraire.»<sup>2</sup>*

Chaque discours a un canal d'expression. La musique utilise des instruments de toutes formes et de toutes tailles pour composer et produire des tonalités et des sons transmettant les divergences des états d'âme de l'artiste. Il faut noter ici que le nom de notre auteur ressemble vaguement à celui d'un instrument, l'ocarina (ce que

---

<sup>1</sup> BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris : Éditions universitaires, 1972, p.102.

<sup>2</sup> ARON, Paul et al. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002, p.116.

remarque Thierry Toulze dans son étude, et c'est pourquoi il rapproche l'œuvre de Novarina d'une œuvre de science fiction.

L'auteur, se voit lui aussi comme un instrument, voire un " tuyau ". Il ne parle pas, il est " parlé ", " traversé par la parole " : ce sont des expressions qui reviennent souvent lorsque Novarina parle de son travail. C'est une autre manière de parler du phénomène de l'inspiration.

Pour les différents types de littérature (roman, poésie, conte...), la langue est l'élément essentiel dans le raccordement des pensées adressées au destinataire; quant à l'art de la représentation (cinéma, télévision et théâtre), son canal parlant est le corps. C'est ce que Paul Ardenne indique : « *Ce corps humain qui est, comme l'écrivait Antonin Artaud, "un champ de guerre où il serait bon que nous revenions. »*<sup>1</sup>

Cette approche est aussi celle de Novarina, sa *Lutte des morts* ressemble un peu à une "Lutte des corps" (et à une "lutte des mots")

Il y a belle lurette que le corps est ignoré. Les différentes dénominations de la corporalité sont aujourd'hui les signes plus ou moins sensibles d'une réapparition du corps, sur la route d'une émancipation souhaitée ou rêvée.

Pendant longtemps, ces invitations n'ont pas vraiment suscité l'attention ; car tous les appels à la liberté, à la révolte et à l'éclatement peuvent parfois être considérés comme un sacrilège. Les définitions et les idées sur le corps s'opposent les unes aux autres selon la vision de l'homme. L'art est le seul acte créateur capable de traduire la douleur du corps et de la matérialiser dans une œuvre. C'est une langue universelle pouvant retracer l'histoire de chaque corps et les étapes

---

<sup>1</sup> ARDENNE, Paul. *L'Image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2001, p.10.

intimes de la vie de chacun : « *Ainsi le but de l'art est presque divin: ressusciter, s'il fait de l'histoire; créer, s'il fait de la poésie.* »<sup>1</sup>

L'artiste en tant qu'être humain et inspiré, nous présente, au milieu de ses œuvres, sa propre vision de tout ce qui a trait au corps humain, selon Paul Ardenne :

« *L'artiste, en un raccourci radical, décide de dire son corps seul, de le conjuguer, d'en produire l'image ou la matière, voilà qui démultiplie aussitôt l'enjeu de l'art.* »<sup>2</sup>

En effet le rapport de l'homme contemporain avec son corps peut s'exprimer à travers les aspects sociaux, culturels et la technologie moderne. Ce rapport ne peut être compris qu'à travers une compréhension historique et une prise de conscience par l'humain de son propre corps. La présence de l'être humain dans le temps ou l'histoire est donc à l'origine une présence corporelle.

Le sujet du corps est attaché fortement à l'histoire mais il est comme chaque sujet culturel soumis à des désaccords qui s'expriment selon les spécifications culturelles de chaque époque et des moments historiques :

« *A fortiori, les représentations littéraires du corps engagent une culture et ressortissent à une anthropologie. Dès lors, la question qui se pose n'est pas tant celle de sa présence à tel moment de l'histoire d'une littérature que celle des modalités de cette présence, des sens dont elle est investie, des champs de savoir qu'elle convoque de manière privilégiée.* »<sup>3</sup>

La question qui se pose est celle des différences de notre corps, cette forme biologique, ces attitudes révélatrices de l'identité, ces traits envahissants. L'idée qui s'empare de nous, c'est la vision religieuse de

---

<sup>1</sup> HUGO, Victor. *La Préface de Cromwell, Œuvres complètes : critiques*. Paris : Robert Laffont, 1985, p.265.

<sup>2</sup> ARDENNE, Paul. *L'Image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Op.cit., p.8.

<sup>3</sup> ROULIN, Jean-Marie. *Corps, littérature, société (1798-1900)*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p.7.

l'histoire de la création qui nous raconte qu'au début Adam et Eve ne formaient qu'une seule chair, avec les mêmes souffrances et les mêmes jouissances. C'est ce qu'évoque Novarina dans *Le Jardin de reconnaissance* où il parle notamment d'une mystérieuse « membrane » reliant le couple en question (un couple dont il évoque humoristiquement l'évolution en le représentant par exemple en train de regarder la télévision).<sup>1</sup>

Dans *L'Origine rouge*, il féminise l'homme et masculinise la femme : « *Entrent ceux des hommes qui homment la femme, multipliés par ceux qui femment l'homme...* »<sup>2</sup>

Ce n'est pas le seul exemple d'ambiguïté sexuelle, nous lisons par exemple dans *La Lutte des morts* : « *Montre ton jupe !* »<sup>3</sup>, et dans *L'Acte inconnu* : « *voici de l'autre côté la cadavre de ma mère* »<sup>4</sup>

Le corps chez Novarina présente souvent un caractère double qui renvoie peut-être au couple originel d'Adam et Ève.

Novarina déclare ainsi dans sa *Lettre aux acteurs* : « *Tous les grands acteurs sont des femmes (...) des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus* »<sup>5</sup>

C'est-à-dire qu'ils dépassent aussi la division sexuée, deuxième fondement de l'homme. Dans un entretien, Roséliane Goldstein, une actrice qui a joué le rôle de plusieurs personnages novariniens, estime que le théâtre de Novarina anime la délicatesse féminine :

« *Je trouve que se dessine chez lui quelques chose comme un abandon permettant à la douceur charnelle de la forme d'exprimer une autre forme d'ouverture du monde : on pourrait, effectivement, à certains moments de certaines pièces, se dire : "Tiens, voilà une apparition de femme !" dans Le*

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *Le Jardin de reconnaissance*. Paris : P.O.L., 1997, pp.69-71.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *L'Origine rouge*. Paris : P.O.L., 2000, p.171.

<sup>3</sup> NOVARINA, Valère. *La Lutte des morts*, in *Théâtre*. Paris : P.O.L., 1989, p.427.

<sup>4</sup> NOVARINA, Valère. *L'Acte inconnu*. Paris : P.O.L., 2007, p.134.

<sup>5</sup> NOVARINA, Valère. *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*. Paris : P.O.L., 1989, p.25.

*Jardin de reconnaissance, par exemple ; la moitié féminine du monde est peut-être en train d'advenir dans l'écriture de Valère. »<sup>1</sup>*

Dans *L'Acte inconnu*, Valère Novarina a précisé : « *Qu'est-ce que j'ai eu dans toute ma vie d'homme nu déguisé en femme? Rien qu'immense sentiment de soif...* »<sup>2</sup>

Le sens de l'homme est donné par opposition à celui de la femme « *le mâle et la femelle* » mais la définition sexuelle ne représente pas toujours le vrai sens du terme. Il peut signifier une qualité quelconque, un état d'esprit ou autre chose. Ces significations dépendent des cultures et des écrivains comme l'affirme Emberto Eco:

« *Il est vrai que je peux dire « homme » dans des centaines de dialectes et de langues mais, si nombreux, soient-ils, on peut tous les codifier avec précision, alors que les mille façons de dessiner un homme ne sont pas prévisibles. De plus, alors que les différentes manières d'exprimer « homme » par la langue ne sont compréhensibles que pour qui a appris dans chaque cas la langue utilisée, les mille façons de dessiner un homme sont pour la plupart interprétables pour qui n'est pas particulièrement exercé.* »<sup>3</sup>

Nous estimons donc que le corps (celui de l'homme et celui de la femme) ressent les mêmes sollicitations. Il y a toujours cette continuité qui relie l'un et l'autre, ce qui permet à Gervereau de conclure :

« *L'homme étant une seule espèce, la diversité réside dans la séparation sexuée, les fonctions en revanche, multiplient les facteurs discriminants* »<sup>4</sup>

Nous ne parlons pas alors de corps en tant que masculin ou féminin, c'est le corps en général qui est le thème de notre étude. Et pour commencer nous jugeons inévitable de donner une idée ou un aperçu de l'histoire du corps en littérature au fil les siècles. Le corps

---

<sup>1</sup> *Au gré du souffle*, entretien avec Roséliane Goldstein in *Europe*, n° 880-881. Paris: août-septembre 2002, p.71.

<sup>2</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.8.

<sup>3</sup> ECO, Umberto. *La Production des signes*. Paris : Librairie Générale Française, 1992, p.63.

<sup>4</sup> GERVEREAU, Laurent. *Les Images qui mentent*. Paris : Seuil, 2000, p.82.

est l'expression physique de notre existence, c'est ce que Michel Bernard explique en analysant le rapport du corps à l'intérieur et l'extérieur de chacun en considérant :

*« La vie apparemment nous l'impose quotidiennement, puisque c'est en lui et par lui que nous sentons, désirons, agissons, nous exprimons et créons. Bien plus, toute autre réalité vivante ne s'offre à nous que dans les formes concrètes et singulières d'un corps mobile, attrayant ou non, rassurant ou menaçant. »<sup>1</sup>*

Dans ses formules synthétiques, François Chirpaz avance : *« Ce corps qui m'obéit, souple et docile par ce que j'ai su le rendre tel, est presque une machine. Il a certes ses exigences et ses besoins (...) Mais à condition de savoir les satisfaire, le vouloir dispose de lui et, dans les limites qu'il connaît, peut en disposer à sa guise. Au moment où le vouloir triomphe et domine, le corps n'est peut-être rien d'autre pour lui qu'un instrument, que l'organe de la volonté »<sup>2</sup>*

L'art, dans ses différentes approches, a approfondi la sensation de l'homme, de son corps et a changé sa vision envers lui. Il a donné à l'être humain une meilleure occasion de vivre à travers le respect de son corps, un respect qui arrive à la frontière de la prohibition dans toutes les religions célestes et idolâtries. En effet, le sens du corps en Orient est très différent de celui en Occident. En Orient, on pourrait estimer (c'est ce que certains pensent) que cette considération est retardée en raison de l'héritage religieux et moral visant à censurer le corps. Pendant une très longue période, le corps a, lui aussi, été censuré en Occident pour des raisons semblables à ce qui s'est passé en Orient :

*« Longtemps, en Occident plus qu'autre part, le corps reste une réalité inappréciable, l'indéniable suspicion judéo-chrétienne pesant de manière durable sur les choses de la chair... »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> BERNARD, Michel. *Le Corps*. Op.cit., p.7.

<sup>2</sup> CHIRPAZ, François. *Le Corps*. Paris : P.U.F., 1977, p.13.

<sup>3</sup> Ibid., p.8.

En revenant aux temps préhistoriques, aux premières civilisations du monde, on trouve dans les écritures primitives et dans les mythes populaires des histoires où le corps est l'axe autour duquel se déroule toute action :

« Notre conception du corps, aujourd'hui, doit beaucoup à l'Antiquité grecque et romaine, et très peu à la période médiévale qui n'a cessé de l'occulter, tenter de le faire disparaître.»<sup>1</sup>

Dans la vieille légende grecque *Antigone*<sup>\*</sup>, l'héroïne s'oppose aux résidents d'une ville qui laissent le corps de son frère dans le désert sans enterrement et à la portée des oiseaux nuisibles. Déjà les dieux ont sympathisé avec Antigone par obéissance à la sainteté du corps humain et son droit d'être honoré, malgré le regard adressé au cadavre de son frère, jugé déloyal envers la ville et méritant la mort. Le corps était donc saint et cette dimension se retrouve chez Valère Novarina (nous l'expliquerons plus tard).

Pour l'instant, rappelons que ce rapprochement entre le corps et le sacré s'est également développé chez les pharaons qui croyaient en l'existence d'une vie dans l'au-delà. C'est pour cela que l'on peut estimer que la langue du corps est arrivée à la limite de la sacralisation à cette époque. En ce qui concerne l'art de la momification chez les anciens Egyptiens (embaumement, etc.), ce n'était qu'une façon parmi d'autres de respecter le corps et de l'interdire aux vers de terre et autres facteurs de décomposition naturelle. De plus, ils gravaient sur les tombes des expressions pour interdire toute transgression envers les corps des morts en rappelant la sanction envers tous ceux qui profanent les tombes et déterrent les cadavres. Cette ancienne civilisation a peut-être influencé Novarina quand il parle d'un corps

---

<sup>1</sup> BRAUNSTEIN-SILVESTRE, Florence et PEPIN, Jean-François. *La Place du corps dans la culture occidentale*. Paris : Presses universitaires de France, 1999, p.18.

<sup>\*</sup> Voir : SOPHOCLE. *Antigone*. Traduction de Paul Mazon, Introduction, notes et commentaires par Paul Demont, Paris: les Belles Lettres, 1997.

éclaté, démembré : c'est peut-être une réappropriation très personnelle de la légende d'Isis et d'Osiris\* .

En Mésopotamie, l'épopée de Gilgamesh<sup>1</sup> aborde dans ses grandes lignes le thème du corps, aussi bien dans ses passions et ses douleurs, que dans sa recherche de l'immortalité. (Gilgamesh, résigné, ne finira par admettre que la mort est irrémédiable, qu'après la fin. Cette obstination de l'homme à vouloir vaincre la mort et chercher désespérément à donner un sens à son existence est la source des croyances qui conduiront aux religions monothéistes.)

Dans sa recherche de l'éternité, le roi Gilgamesh traverse une forêt. Ce thème de la forêt sera bien plus tard revisité par Novarina. Quant à " *Mort à la mort !* " (Lancé notamment dans *L'Origine rouge*), ce fameux cri novarinien est peut-être une façon enfantine et désespérée d'exprimer son désir d'immortalité et d'éternité :

*« Pendant longtemps, le corps a été considéré comme la mesure de toute chose. Il est unité de poids, unité de mesure, unité de densité. Ses liens avec l'espace vont au-delà des éléments observables, favorisant ainsi l'instauration d'une mythologie corporelle dans laquelle les ésotéristes ont pu allier, terme à terme, diverses symboliques : tellurique, aquatique, cosmologique, astrales, etc. »<sup>2</sup>*

En général le respect du corps et sa sacralisation est un élément culturel connu dans toutes les anciennes civilisations, en vallée mésopotamienne, la vallée du Nil et les civilisations indienne et Est-asiatique où le corps avait une position importante. Ainsi les grecques ont donné de l'importance au corps : ils ont organisé des fêtes dans

---

\*Nous en parlerons dans le chapitre de l'étrangeté

<sup>1</sup> Voir:

\_ *Gilgamesh*. Adapté par Léo Scheer. Lassay-les-Châteaux : Éditions Léo Scheer, 2006, p.17.

\_ *Gilgameš ou le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris (2 villa Dancourt) : Van Dieren éditeur (aux Pays-Bas), 1995.

<sup>2</sup> CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans*. Paris : Albin Michel, 1995, p.118.

les rues des villes. Ces fêtes avaient un rôle moral lié au corps .De même, on peut voir l'œuvre de Novarina comme une grande fête qui célèbre le corps comme élément carnavalesque. Chaque personnage donne l'impression d'être dans une scène carnavalesque qui concerne toutes les œuvres novarinien depuis le début : par son nom, son apparence, ses comportements, tous les personnages ou presque ont quelque chose de fantastique. Nous trouvons par exemple l'enterrement couplé de " *la cadavre* " de la mère et de Daniel Znyk dans *L'Acte inconnu*, c'est comme un joyeux carnaval. Dans *Le Drame de la vie*, le carnaval devient verbe : " *il carnavales.* " <sup>1</sup>

Novarina s'inspire de la mythologie grecque, la source des grands écrivains. Se référant toujours aux premières histoires de l'être humain et de son corps, Novarina rapporte dans *L'Opérette imaginaire* cette chanson d'Œdipe :

« *Ma mère portait une bobine/Qu'elle s'enduisait l'soir d'farine /Mon père lui dit un matin /, core une couche: ça t'fait du bien! /Ell'm' garda neuf mois durant /Dans son sang Dedans sa matrice creuse /J'ai m'né une vie affreuse /Qui m'valut - oh c'est exaspérant! /D'atterrir chez mes parents! /Leurs aspects étaient affreux: /Pour me faire faut être deux. /J'engrosserai ma mère - à la cuillère! /Et j'truciderai mon père, y m'exaspère! /J'empaillera mon cousin: c'est Adrien/ J'avalera tante Boloche, ça c'est fastoche /J'mastiquerai mes germains, avec du rien! /J'ai croqué ma cousine: c'est Albertine. » <sup>2</sup>*

Les écrivains romains ont adopté le même procédé que les grecs. Ainsi les cultures orientales voyaient le corps humain comme un membre lié, dans un grand contexte, au grand corps qui est l'univers, mais les grecs voyaient le corps comme une entité indépendante de la nature. Par conséquent et dans cette optique, la relation entre l'humain et l'univers est rompue grâce à cet arrachement des bras de la nature mère, les sentiments de la désertion commençaient à

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *Le Drame de la vie*. Paris : P.O.L., 1984, p.178.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *L'Opérette imaginaire*. Paris : P.O.L., 1998, p.136-137.

confirmer la double vision qui sépare le corps de l'âme et met l'âme dans une position supérieure pour que cette prise de conscience se reflète sur le comportement de l'humain et sa relation avec son corps comme un aspect parmi les aspects de confrontation du corps avec son âme, c'est-à-dire que ce duo a déchiré la relation entre l'humain et son corps aussi.

Ailleurs, l'auteur, très expérimenté, nous fait part de ses pensées tout en accaparant le vrai sens de ses écrits. La représentation du corps dans les textes de Novarina reflète des images inconcevables. Des corps parfois métamorphosés. Novarina sensibilise le lecteur aux jeux du signifiant chez ses personnages :

*« Un auteur doit être fidèle à lui-même et il sait néanmoins qu'il doit créer quelque chose qui réfléchisse plus que lui-même. »<sup>1</sup>*

N'importe quel critique ou essayiste peut comparer Novarina à un écrivain ou un autre : Saint Paul, Rabelais, Jarry, Artaud, etc.... Tout au long de l'œuvre novarinienne, même si nous pouvons relever des influences exercées par ces écrivains sur lui, il reste toujours influencé par son propre idéologie. Nous nous trouvons dans l'impossibilité de citer tous ces auteurs, mais nous essaierons de les décrypter dans les chapitres qui suivent.

L'œuvre de Novarina est fondamentalement hybride, faite de plusieurs empreintes très différentes les unes des autres, son écriture est nuancée. Il adapte les idées des uns et des autres en les revêtant d'une nouvelle allure:

*« Valère Novarina: c'est un héritier de Rabelais et de Jarry, avec des résurgences d'Artaud, de l'art brut mais aussi de formes populaires telles que le comique troupier et l'opérette, sans compter l'influence religieuse. Si l'on ne*

---

<sup>1</sup> BROOK, Peter. *Points de suspension*. Paris : Éditions du seuil, 2004, p.149.

*comprend pas bien Novarina, c'est que l'on ne lit pas assez les Mystères du Moyen Age. »<sup>1</sup>*

Son style est ainsi qualifié : *« Toujours à la limite de l'écrit injouable, influencées par Joyce, Céline ou Rimbaud, les pièces novatrices de Novarina font appel à des centaines de personnages, à des milliers de mots nouveaux, créés par fusion et soudure de mots anciens, sans intrigue autre que les tours et détours du langage. »<sup>2</sup>*

Dans plusieurs interviews et entretiens, Novarina est interrogé sur son attachement à certains écrivains, chaque texte peut le concilier à une pensée ou esprit de lettres, sans que lui-même ne s'en aperçoive :

*« Il y a pourtant, dans vos propos, quelques échos à des textes plus modernes. Quel est par exemple votre rapport avec Jarry ? \_ Fort. Mais je l'ai très peu lu parce que j'ai eu parfois l'impression de l'avoir complètement écrit. Il y a une phrase de lui que nous aimons lire souvent avec les acteurs : "A travers ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant des paroles hilarantes ou graves. Ceci n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de temps reconnus la valeur tragi-comique." Elle est extraite d'une préface qui porte un titre magnifique : De l'inutilité du théâtre au théâtre... C'est beau, cette image de l'acteur minéral, offrant son crâne... Mystérieusement absent.»<sup>3</sup>*

La considérable influence de Jarry sur lui se manifeste dans le fait de choisir les personnages, leurs noms et leurs caractères sans aucune explication sur leurs origines. Les deux exemples semblables chez les deux auteurs sont : "père Ubu" dans Ubu roi de Jarry et "Boucot" dans *L'Atelier volant* de Novarina. Abirached va jusqu'à nous certifier que :

---

<sup>1</sup> <http://www.france-mail-forum.de/fmf22/cul/22solis.html>

<sup>2</sup> MITTERAND, Henri. *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*. Paris : dictionnaires Le Robert, 1992, p.424.

<sup>3</sup> Scherzo, *Revue de littérature*. N°11 Octobre 2000, p.17.

« Jarry fait correspondre une aussi violente réduction à l'essentiel des données constitutives de l'individu. Caractère, personnalité, état civil, biographie, milieu, nationalité(...) personnages sans feu ni lieu, issue de nulle part(...). S'il a un caractère, c'est à la manière d'un masque abruptement sculpté, qui ne reflète aucune nuance de sentiment et ne laisse place à aucun commentaire psychologique, un peu comme les totems primitifs. »<sup>1</sup>

Quant à Artaud, Novarina est influencé inconsciemment dans ses écrits par la cruauté et les idées du corps artaudien : « *La matière n'est qu'une cruauté.* »<sup>2</sup> Ici nous pouvons clairement sentir l'influence d'Artaud.

Artaud expose la problématique du corps et de la langue. La parole n'est qu'un souffle, le corps est le passage traversé par ce souffle. Comme l'écrit Derrida : « *Artaud a voulu détruire une histoire, celle de la métaphysique dualiste... : dualité de l'âme et du corps soutenant, en secret, bien sûr, celle de la parole et de l'existence, du texte et du corps etc....* »<sup>3</sup>

Valère Novarina, à sa suite, se réfère à la mémoire des origines. Il s'agit de réinterpréter le drame primitif et fondateur, qui est le moment où l'homme recueille la parole, à la fois dans son corps et extérieure à lui : « *Artaud savait que toute parole tombée du corps, s'offrant à être entendue ou reçue, s'offrant en spectacle, devient aussitôt parole volée.* »<sup>4</sup>

De son côté Novarina pense qu' : « *Il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation. Un corps qui s'en va passe par la voix : dans la dépense de la parole, quelque chose de plus vivant que nous se transmet.* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre modern.* Paris: Gallimard, 1994, p.190.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *Je Suis.* Paris : P.O.L., 1991, p.37.

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques. *La Parole soufflée* in *L'Écriture et la différence.* Paris : collection "Tel Quel" aux Éditions du seuil, 1967, p.261.

<sup>4</sup> DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence.* Op.cit., p.260.

<sup>5</sup> NOVARINA, Valère. *Devant la parole.* Paris : P.O.L., 1999, p.23.

Pour les deux écrivains, le corps remplit l'espace, par son histoire et ses actions, mais pour Artaud, le corps peut faire signe par des gestes précis. Il prend l'exemple des acteurs balinais, aux gestes incompréhensibles pour lui mais dont il ressent le pouvoir évocateur :

*« Cette gesticulation touffue (...) a un but, un but immédiat auquel elle tend par des moyens efficaces et dont nous sommes à même d'éprouver immédiatement l'efficacité »<sup>1</sup>*

L'objectif des deux écrivains est de trouver un langage commun sans avoir besoin d'une tierce personne pour traduire ou interpréter : *« Artaud rêve d'un langage spécifiquement scénique, débarrassé des limites imposées par le texte et par la psychologie. »<sup>2</sup>*

Leur monde c'est là où le corps humain est parlé bizarrement, et les mouvements du corps sont extravagants : *« Le théâtre serait surtout un lieu d'insoumission à l'image humaine. »<sup>3</sup>*

Le travail précis était celui que voulait Artaud, ce que nous rappelle Elisabeth Poulet : *« La pensée d'Artaud apparaît comme un noyau théorique pour un courant d'avant-garde où la quête d'un nouveau modèle d'acteur s'est cristallisée autour d'une science des énergies du corps et de la voix, impliquant à la fois une autre image du corps et des techniques spécifiques, même si elle doit déboucher sur un impossible théâtre »<sup>4</sup>*

Le but de Novarina est également de s'imposer dans une certaine modernité qu'il critique avec violence :

*« Aujourd'hui où il se forme de l'image d'homme sans cesse, où l'homme se décline et se réplique à perpétuité, aujourd'hui où se concrétise, se solidifie l'idée de l'humanité - sans air dedans, sans appel, sans trou dedans -, l'humanité comme le ciment d'un mot qui nous prendrait et unifierait d'un bloc, nous ordonnerait en tout lieu de l'aire l'homme, nous dicterait constamment les*

---

<sup>1</sup> ARTAUD, Antonin. *Sur le théâtre Balinais* in *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, folio/essais, 1964, p.92.

<sup>2</sup> PRUNER, Michel. *Le Théâtre de l'absurde*. Paris : Nathan, 2003, p.19.

<sup>3</sup> NOVARINA, Valère. *Lumières du corps*. Paris : P.O.L., 2006, p.22.

<sup>4</sup> Par Elisabeth Poulet, Publié sur Acta « site internet », le 12 octobre 2005.

*sentiments humains répertoriés - aujourd'hui où partout « de l'homme » prolifère sur même modèle -, aujourd'hui où tout est suréclairé comme dans une devanture saturée de lumières humaines jusqu'à l'opaque, sans plus d'air qui passe au travers, sans plus d'ombre, plus de vide jamais -le théâtre nous offre un très vivifiant jeu de massacre où toute représentation se brise, est mise en pièces. L'Idéologie est opérée profond par des détails de cirque : un individu qui se divise, un mort qui revit, un objet cherchant refuge dans une phrase, une sortie feinte exécutée pour entrer, la prière d'un singe, le tabouret coloré d'un supplice comique, un mot d'animal. »<sup>1</sup>*

L'approche classique est la suivante : *« Le corps est l'axe de la relation au monde. A travers lui, l'homme s'approprie la substance de sa vie et la traduit à l'adresse des autres par l'intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté. (..). A travers sa corporéité, l'homme fait du monde la mesure de son expérience. Il le transforme en un tissu familier et cohérent, disponible à son action et perméable à sa compréhension. Emetteur et récepteur, le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné. »<sup>2</sup>*

Il y a des similitudes comme chez Brook : *« Le corps est le lieu, la forme et la méditation de l'étrangeté, de la violence et de la déchéance... Le corps prend le relais d'un langage impuissant à traduire la réalité brute de la douleur, des obsessions, de l'identité, à un tel point que l'espace devient parfois son prolongements. »<sup>3</sup>*

La vision de Jung peut être exhaustive : *« Tout comme le corps humain est une collection complète d'organes dont chacun est l'aboutissement d'une longue évolution historique, de même devons-nous nous attendre de trouver dans l'esprit une organisation analogue. Pas plus que le corps, il ne saurait être produit sans histoire. Et par «histoire», je ne veux pas parler de celle que l'esprit construit en se référant consciemment au passé par les moyens du langage et d'autres traditions culturelles. Je veux parler du développement*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.137-138.

<sup>2</sup> MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Paris: P.U.F., 2007, p.24.

<sup>3</sup> COUPRIE, Alain. *Le Théâtre*. Paris : Armand Colin, 2009, p.48.

*biologique, préhistorique et inconscient, de l'esprit dans l'homme archaïque, dont la psyché était encore proche de l'animal. »<sup>1</sup>*

Novarina va dans ce sens mais propose une rupture, il se réfère à *La Bible* (corps du Christ, etc...) et il parle des corps souffrants (celui de l'ouvrier dans *L'Atelier volant* par exemple). Il évoque sans cesse des corps qui n'existe pas, un corps de son imagination flottante.\*

Remontons ici au théâtre du Nô qui a des grands effets sur le goût novarinien. Nous trouvons une forte influence de ce Théâtre japonais.\*

Novarina dessine le nô et le relie à une île, qui symbolise le : « *monde en réduction, l'image du cosmos, complète et parfaite. (...)L'île est symboliquement un lieu d'élection, de science et de paix, au milieu de l'ignorance et de l'agitation du monde profane.* »<sup>2</sup>

Et par cette définition de l'île, nous pouvons en déduire que d'après Novarina, le Nô est un refuge, un monde où se marie les secrets de deux mondes profane et mystique, ainsi que le mystère du corps et ses talents : « *Va dans l'île de nô. Car le nô est une île puisqu'on y arrive par un pont.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> JUNG, Carl Gustav. *L'Homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964.

\* On en parle assez suffisamment dans le chapitre de l'étrangeté.

\* Selon GORP, Hendrik van et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion, 2005, p.329, *Le Nô est un* : «Genre dramatique traditionnel du Japon au XIVE s. on y retrouve l'influence des rituels religieux, le souvenir du cérémonial des cours, ainsi que des danses. (...) Les visages des acteurs (qui sont uniquement des hommes) restent dissimulés derrière des masques ouvragés. Il y a peu d'action: le drame se déroule lentement et est presque complètement intériorisé; la langue est poétique et chargée d'émotion. (...) Depuis le début du XXe s. le théâtre nô suscite une grande admiration en Occident et des écrivains comme Pound, Yeats, Eliot et Claudel en ont subi l'influence.

<sup>2</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 2005, pp.519-520.

<sup>3</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.136.

L'île représente un carrefour pour survivre. La vie et la mort, Novarina les désigne comme : « l'entrée et la sortie » : « *Le nô est l'île de la croisée éparse de division et des réponses, une entrée et surtout une sortie.* »<sup>1</sup>

-« *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; un masque retient ses larmes, un accessoire tombe en pluie; le chant du chœur revient par vague; la lumière fixe, le temps décline; on entend le rebond des tambours un et deux; on danse pour faire le vide; les trous dans l'espace sont faits maintenant par des cris. Sur l'autre rive, un corps hélicoïdal pivote, cache sa voix humaine obstruée sous la bouche de bois sous l'éventail. Tu trouves la place où danser. Ici, sur l'île du nô, ce ne sont pas des personnages qui entrent, ni des figures: rien ne leur convient mieux que le nom de personnes. Les deux acteurs portent le masque comme un écriteau où il est écrit « intérieur vide » ».<sup>2</sup>*

Le masque dont Novarina parle, est un monde, un personnage à lui-même : « *L'aspect et la signification du masque de nô font appel à une tentative de rassembler les fragments épars d'une partie du corps humain, et de réaliser une problématique unité, cohérence et parfois sérénité, là où résident séparation, déchirement et tumulte.* »<sup>3</sup>

René Sieffert ne ménage pas ses critiques : « *L'usage du masque a fortement marqué les techniques du nô. Il exige un jeu très stylisé, les jeux de physionomie réalistes étant exclus. Ce qui ne signifie nullement que le masque interdise les jeux du visage. Bien au contraire, par l'habile utilisation des reflets sur le masque, le bon acteur peut rendre ce dernier aussi expressif que le visage le plus mobile.* »<sup>4</sup>

On ne peut échapper à l'impact des pieds et à leur importance dans le nô. Ce poids est signalé par Novarina :

---

<sup>1</sup> Ibid., p.139.

<sup>2</sup> Ibid., p.137.

<sup>3</sup> GRÜND, Françoise et al. *Festival de l'Imaginaire*. Paris : Maison des cultures du monde, Arles : Actes sud, 2007, p.127.

<sup>4</sup> SIEFFERT, René. *Arts du Japon, Théâtre classique*. Avec la collaboration de Michel WASSERMAN, Paris: Publications orientalistes de France, 1997, p.80.

*« Il y a un point frappé. Le geste, l'acte fondamental du nô, c'est frapper du pied une seul fois le sol creux ; c'est quand la personne, après danser, frappe d'un coup léger les planches creuses (ou le sol terrestre lorsque l'on jouait à même le sol, il est creux pareillement. (...) tout coup de pied bien ajusté et donné après une danse exacte prouve qu'il y a en dessous de nous moins de monde qu'on croit. »<sup>1</sup>*

Il en est de mesure de l'importance du masque dans ce théâtre :  
*« Ces masques sont des représentations d'être multiples. Le véritable coup de maître, quand on les utilise, est d'arriver à créer une émotion différente de celle suggérée par le faciès immobile du masque. Faire pleurer un démon, provoquer la haine chez un être à priori bon et divin. Mais avant de donner vie aux masques, il te faut donner vie à ton corps. »<sup>2</sup>*

Dans le nô, la danse et le rythme jouent un rôle aussi important que dans le théâtre de Novarina :

*« Le nô est la première forme dramatique du japon, avec lui naît une nouvelle branche de la littérature, c'est lui qui, le premier, à la place ou plutôt à côté de la danse, mit une action sur l'antique estrade, qui du coup devint une scène; grâce à lui les mouvements et les formes, la beauté plastique de la danse revêtirent des personnages précis qui vécurent et agirent devant les spectateurs. »<sup>3</sup>*

Considérons cette approche : *« La danse, animée et spectaculaire, ainsi que la musique, dans laquelle intervient le « gros tambour » au rythme rapide, permettent au spectateur, physiquement et mentalement fourbu, de retrouver ses esprits et de retourner sans dommage au monde extérieur. »<sup>4</sup>*

Ce qui est sûr, c'est que l'approche novarinienne n'est pas toujours occidentale. Il semble influencé par les arts orientaux :

---

<sup>1</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.142.

<sup>2</sup> MANSOURI, Amirouche. *Nô, roman illustré*. Fontaine: Éditions ThoT, 2007, p. 54.

<sup>3</sup> PERI, Noël. *Le Théâtre nô*. Études sur le drame lyrique japonais : recueil d'articles parus dans le Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient entre 1909 et 1920, Paris : école française d'Extrême-Orient, 2004, p.15.

<sup>4</sup> SIEFFERT, René. *Arts du Japon, Théâtre classique*. Op.cit., p.66.

« Le grand modèle est NÔ où l'on apporte à la place d'un mot l'effigie d'un arbre, où le vol déployé d'un éventail tient lieu de réponse à une danse - où l'émotion de toute une scène se concentre dans une couleur: à une strophe chantée répond, bien plus tard, la multitude d'un objet Le nô donne la parole à ceux qui ne l'avaient pas: tout devient contrepoint de paroles fuguées et phrases prononcées par les choses: les noces du langage et de la matière ont lieu devant nous. Tout se croise. L'acteur se tait. Une chose danse. La matière se met à parler. Ce qui est très beau dans la représentation de nô à son point d'incandescence, c'est qu'une forme de transmutation a lieu soudain: dans une chose restée au sol, ou dans un objet emporté dont on se souvient, il y a autant d'émotion que dans l'énonciation et la délivrance rythmée d'une phrase. Devant nous, l'émotion et le mouvement du langage vont au cœur de la matière. »

Cette analyse se rapproche de l'idée de Novarina sur le nô en tant qu'un art qui laisse une image inoubliable et qui s'enracine au profond de l'esprit :

« Le nô est un mode d'expression où l'attitude est exagérée. L'on doit comprendre aisément ce que le personnage exprime. Les pièces jouées sont, dans leur ensemble, à consonance dramatique et les fins tragiques. Malgré l'exagération des comportements, ces pièces doivent toucher au cœur. »<sup>1</sup>

Le nô implique un rapport au sol particulier: « Le corps de l'acteur n'est pas réellement sur le sol; il y a une autre physique au théâtre, une autre pesanteur, d'autres lois. »<sup>2</sup>

Mais le Nô est un art complet et multiforme, à l'image du théâtre de Novarina :

« Il en est aussi pour nous l'expression la plus vraie et la plus forte, et par là son intérêt littéraire s'accroît de son intérêt historique. Il fait revivre devant nous, sous une forme saisissante et que son lyrisme rend plus puissante encore, les sentiments, les pensées, les croyances, les superstitions, les aspirations,

---

<sup>1</sup> MANSOURI, Amirouche. *Nô, roman illustré*. Op.cit., p.30.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *Le Vrai sang*. Genève : Éditions Héros-Limites et P.O.L., 2006 p.41.

toute la vie intellectuelle et morale de ces générations tumultueuses et inquiètes. »<sup>1</sup>

Novarina évoque souvent le Nô de façon poétique : « *Le mystère dans le nô ne vient pas d'un voile, d'un flou, d'une brumosité, d'un drapage poétique, mais de l'espace partout extrêmement éclairé et découpé d'éclairs contredits : le mystère vient des pans, du chant contre- chanté, de l'angle contraire, du tambour rendu nul par la voix, du tressage antagoniste de tout, de la linéarité chaotique, du découpage acéré des contrastes.* »<sup>2</sup>

Il montre une grande admiration envers cet art très riche d'actions :

« *Agrafées, à pas lents, plus lourdes que des scarabées, à la fois volant et rompant, rien ne va plus vite et n'est plus lent que les personnes du nô, chargées d'espaces, de membranes, de peaux, n'oubliant jamais qu'elles marchent sur la portée du sol, inversant les dimensions du corps, portant des manches avec les pieds. Elles dispersent leurs pas dans l'espace sur une ligne recouvrant l'espace où elles marchent. Le corps des personnes du nô est langé trop large comme celui du clown, avec des ailes inutiles amoncelées sur lui.* »<sup>3</sup>

Novarina ne peut cacher son admiration pour l'habilité des acteurs, rappelant qu'à l'origine ce mot du Nô : « (...) signifie, selon le dictionnaire japonais-anglais de J.C.Hepburn, publié à Shanghai en 1867, 'habilité', 'capacité', 'intelligence', 'talent', 'vertu', 'force', 'Ta no na hito', relève encore Hepburn, est une personne talentueuse ou habile en beaucoup de choses. 'Nô', c'est donc le talent dont faisaient preuve les premiers artistes, danseurs et même acrobates du saragaku, dont le sens premier est 'spectacle de signes'. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> PERI, Noël. *Le Théâtre nô*. Op.cit., p.16.

<sup>2</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.140.

<sup>3</sup> Ibid., p.141.

<sup>4</sup> MONTREDON, Jacques. *Racine, nô, résurgence de Port-Royal*. Préface de Dany et Jacques Vingler, traduction de David Ball, illustration de Thomas Henriot. Besançon: Cêtre, 2008, p.15.

N'oublions pas que quand Novarina écrit sur le théâtre de Nö, Artaud est influencé par les balinais. Même tendance pour des peuples dont la danse et les gestes du corps ont une grande importance :

*« Novarina nous invite à suivre une sorte de promenade littéraire où croiser d'autres auteurs et d'autres paroles, des figures étranges, des formes incertaines ; à emprunter des chemins interdits, des voies de traverse, des impasses ; à se laisser aller à une rêverie sur les espaces qu'on parcourt par la lecture, à retrouver une logique intuitive, au gré des plis du texte ; à se laisser aller non plus à une lecture cursive mais vagabonde, une lecture qui deviendrait, elle aussi, rhapsodique. »<sup>1</sup>*

Nous retraçons l'influence du théâtre et du corps en général sur les écrits de Novarina qui nous laisse des passages pleins de sensibilités et d'amour.

Le théâtre est le lieu où se redessine notre vie sous tous ses angles (social, économique, politique, religieux...). Il nous invite à réfléchir sur notre vécu et nous aide à évoluer si le côté artistique est bien étudié :

*« Le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. »<sup>2</sup>*

Novarina comme Hugo, voit sur les planches toute histoire qui s'écrit en luttant : *« Pour les romantiques, comme pour Novarina le théâtre, est conçu comme l'ultime lieu d'une bataille, d'un affrontement, celui sur lequel se joue le drame de l'histoire et de l'humanité, où l'imaginaire et l'invisible se transforment en visible et en palpable. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> HERSANT, Céline. *De fil en aiguille: le tissage du texte*, in *La bouche théâtrale. Etudes de l'œuvre de Valère Novarina*, sous la direction de Nicolas Tremblay, Québec, Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2005, p.39.

<sup>2</sup> HUGO, Victor. *La Préface de Cromwell*, op.cit., p.262-263.

<sup>3</sup> THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Dernier des romantiques*, in *La Voix de Valère Novarina*. Textes recueillis par Pierre Jourde. Paris: L'Harmattan, 2004, p.183.

Une pièce de théâtre va renaître différemment à chaque nouvelle représentation grâce à la mise en scène, aux acteurs, à l'endroit et au moment de la représentation. Elle va donc avoir plusieurs sens et influencer autrement les spectateurs :

*« Le texte de théâtre est inquiet. Jamais il ne connaîtra le repos du livre: une fois écrit, il va écrire encore avec la chair, avec l'espace, avec la matérialité des accessoires. C'est toujours un texte à venir : sa force est devant. Il garde en lui le pouvoir de transformer le monde matériel, de métamorphoser tout ce qu'il croise. »<sup>1</sup>*

Novarina désaxe les choses et propose un déplacement, il transforme le monde en un tissu incohérent, il cherche à nous faire passer dans une autre dimension où le rôle premier du théâtre est de dévoiler la vérité humaine : *« Le théâtre ne sert qu'à ça: franchir encore une fois la figure humaine. »<sup>2</sup>*

Louis Jouvet estime que la force du théâtre est de transmettre un message réel et en même temps surnaturel:

*« C'est ici un autre monde, embelli, sans menaces varies. Tout réveille en nous doucement, tendrement, sans frayeur tout ce que la réalité a d'effrayant; tout nous donne ce que la vie nous refuse d'ordinaire. (...) Vision de l'âme, des choses et des êtres. Un monde qui n'est pas semblable à l'autre et qui est débarrassé du médiocre et du quotidien, dans lequel personne ne peut s'installer.»<sup>3</sup>*

C'est la mise en scène qui rend possible ce passage : *« Par le travail de la mise en scène, la représentation elle-même devient un texte. La mise en scène, c'est l'écriture au vif. Le texte écrit vient se nouer à la trame de l'espace, jouer encore avec, s'y enchaîner à nouveau ... Tout est tissé sur scène : « Le drame se noue » est une expression à prendre à la lettre. Au théâtre, tout est texte et tout vient se tresser à l'acteur, à l'espace et au corps du public. »<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>3</sup> JOUVET, Louis. *Témoignage sur le théâtre*. Paris: Flammarion, 2009, p.171.

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.92.

Le théâtre est pour lui le lieu de l'épiphanie : « *C'est au théâtre que la parole nous apparaît-ensemble-comme la matière spirituelle du corps humain.* »<sup>1</sup>

C'est par le théâtre que l'écrivain inspire : « *Le théâtre est l'art de m'ouvrir la tête.* »<sup>2</sup>

Le corps est comme un théâtre où se joue le drame de l'homme et de la vie : « *Il y a un théâtre dans la personne de chair.* »<sup>3</sup>

Le théâtre s'inscrit dans l'Histoire, il reflète la vie et ainsi la mémoire que nous avons tendance à oublier. C'est une renaissance perpétuelle de tout passé :

« *Le théâtre vient rappeler que parler est un drame ; à nous qui perdons la joie de notre langue, le théâtre vient rappeler que le pensée est en chair ; à nous, pris dans le rêve de l'histoire mécanique, il montre que la mémoire respire et que le temps renaît.* »<sup>4</sup>

Sarrazac comme d'autres hommes de théâtre, rêve d'un spectacle d'insoumission, hors critique :

« *Le théâtre dont nous rêvons ici serait donc une machine insomniaque. Il se situerait en dehors du jugement, dans le jeu des possibles. Il ne punirait ni ne consolerait. Il aurait la cruauté d'un combat permanent contre soi-même. Au spectateur, il offrirait simplement réparation. Entendons : un lieu et un temps pour se refaire des forces.* »<sup>5</sup>

Le théâtre se permet de violer les cultures des spectateurs en apportant des nouveautés imprévues et inhabituelles, des idées rebelles. Il gomme des vérités...Il démonte l'homme spectateur pour remonter un autre :

---

<sup>1</sup> Ibid., p.165

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *Pendant la matière*. Paris : P.O.L., 1991, p.46.

<sup>3</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.52.

<sup>4</sup> Ibid., p.9.

<sup>5</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*. Belfort: Éditions Circé, 2000, p.152.

*« Le théâtre est défiguratif, il défait les traits, efface les tracés, ignore les passages reconnus; il jette partout des lignes nouvelles, des jaculations imprévues, lance des flèches sans retour. La cabane humaine est ici reconstruite à l'envers. L'acteur défait l'homme : c'est l'homme franchi; il a démonté notre effigie et nous a très méticuleusement décomposés. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.133.

DEUXIÈME CHAPITRE  
L'ANIMALITÉ DU CORPS

*« De tous les animaux qui s'élèvent dans l'air  
Qui marchent sur la terre ou nagent dans la mer  
De Paris au Pérou, du Japon jusqu'à Rome  
Le plus sot animal, à mon avis, c'est l'homme. »*

Boileau (*Satire VIII*)

Le théâtre de Novarina n'est pas une scène de comédie dogmatique mais une image effrayante montrant un apport animal à l'intérieur de chacun, sa sévérité et son idiotie. Ce qui importe à Novarina, c'est le problème de la condition humaine, dans son ensemble. Ainsi révèle-t-il : « *Je désire prouver que je suis un animal.* »<sup>1</sup>

L'homme est un animal qui soit reste animal, soit arrive à devenir humain grâce à la raison et à la logique :

*« D'une façon générale, sommes-nous sur la bonne voie pour découvrir l'essence de l'homme, lorsque nous définissons l'homme, et aussi longtemps que nous le définissons, comme un vivant parmi d'autres, en l'opposant aux plantes, à l'animal, à Dieu ? (...) Mais on doit comprendre que par là l'homme se trouve repoussé définitivement dans le domaine essentiel de l'animalitas, même si, loin de l'identifier à l'animal, on lui accorde une différence spécifique (...). La métaphysique pense l'homme à partir de l'animalitas, elle ne pense pas en direction de son humanitas. (..) Ainsi ce que nous avons attribué à l'homme, partant d'une comparaison avec l' " animal ", comme animalitas, se fonde elle-même dans l'ek-sistence. »<sup>2</sup>*

L'animalité veut probablement désigner chez lui une opposition à l'humanité. Il s'agit ici de perdre nos identités en tant qu'être humain, voire de se " déhomme " pour utiliser un néologisme novarinien, de " sortir d'homme ".

Mais il s'agit aussi (dans *L'Atelier volant* par exemple) d'évoquer la dureté des temps, un monde injuste où " l'homme est un loup pour l'homme " et où tout est permis, un peu comme dans la pièce d'un jeune écrivain où s'exprime la souffrance d'une servante persécutée pendant des années à cause d'une dame cruelle qui ne connaît pas la clémence :

---

<sup>1</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.101.

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin. *Lettre sur l'humanisme*. Trad. MUNIER, R. Paris : Aubier-Montaigne. 3<sup>ème</sup> édition 1983, pp.55-59.

*« Il n'y a pas de gratitude ou de considération ni de respect. Une seule chose demeure: l'intérêt. Tout s'achète, tout se vend, tout se paie. Tout. Il n'y a pas d'humanité. Il n'y a pas d'humanité. »<sup>1</sup>*

Les écrivains, à travers les siècles, ont abordé ce sujet de l'animalité de l'homme sous ses différents aspects, qui ont - c'est notre hypothèse - une vision un peu désuète de ce dont nous allons parler car Novarina, dans ses textes, apporte de grandes nuances en parlant de cet aspect chez l'homme contemporain ; Le qualifier plutôt d'une façon assez négative :

*« La définition de l'homme comme animal 'X' suppose que l'animal soit l'expression d'une partie de l'homme, et plus exactement de sa partie la moins essentielle, et donc la moins digne de caractériser son essence la plus intime. L'animal permet ainsi de définir l'homme d'une façon négative, comme ce que celui-ci n'est pas à proprement parler. »<sup>2</sup>*

On verra que cette approche est parfois celle de Novarina...

## **1. Corps animal**

Dans les textes qui vont suivre, Novarina jette un peu de lumière sur l'animal qui est en nous, le soi intérieur, tout ce qui est mauvais et porte le mal à autrui :

*« Nous les humains, nous n'étions encore que des chiens à l'écoute des splendeurs. Nous les humains, nous n'étions encore que des chiens à l'écoute de Je suis. Et de sa misérable inscription ici faussement représentée. »<sup>3</sup>*

Ici, "les humains" s'opposent aux "chiens", le chien s'élève au rang des humains par la raison et " la vue de la lumière " dans *Je Suis*, qui est La Vraie gloire par opposition à la vue de soi – quant à " Je suis ",

---

<sup>1</sup> PLIYA, José. *Le Complexe de Thénardier*. Paris : L'avant-scène théâtre, collection des quatre-vents inédit, 2001, p.50.

<sup>2</sup> GONTIER, Thierry. *De l'homme à l'animal, Paradoxe sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*. Ouvrage publié avec le concours de l'École Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Could. Paris: Collection Philosophie et Mercure, VRIN, 1998, p.16.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.206.

c'est peut-être “*Jésus*”, la “misérable inscription ” équivalant peut-être au dépréciatif “*INRI*” (qui figure sur la croix du Christ).

Donc, il va grimper du péjoratif au mélioratif puisque le chien a souvent comme attribut un négatif : “*un temps de chien, un mal de chien, un caractère de chien, une vie de chien*”. Si l’on utilise le mot comme comparaison, il désigne le mépris, la mésestime et la bestialité: “*parler à quelqu'un comme à son chien, ce n'est pas fait pour les chiens, s'entendre comme chien et chat, réserver un chien de sa chienne, merci mon chien*» ! Rares sont les expressions où le chien est à son avantage : «*avoir du chien, être fidèle comme un chien.*»

Un critique attiré par les textes novariniens, Pierre Jourde nous déclare ce que l’on veut peut-être dire par “*chien*”. C’est :

« *Montrer quelque chose est toujours affreusement insignifiant. “Voulez-vous que je vous montre une photo du chien de ma fille ?” Demande-t-on à brûle-pourpoint dans Le Babil des classes dangereuses. La photo de l’animal possédée par un parent résume l’objet de toute représentation : une brouille obscène à force d’être secondaire.* »<sup>1</sup>

Et voilà toujours la comparaison de l’homme avec un chien, « *Homme qui est là, regarde ta tête dans le miroir des animaux : tu as passé ta vie à être un chien qui passe son temps à imiter un homme.* »<sup>2</sup>

Le dictionnaire des symboles l’explique : « *Il n'est sans doute pas une mythologie qui n'ait associé le chien à la mort, aux enfers, au monde du dessous, aux empires invisibles que régissent les divinités chthoniennes ou séléniques. Le symbole très complexe du chien est donc, à première vue, lié à la trilogie des éléments terre· - eau· - lune· dont on connaît la signification occulte, femelle, tout à la fois végétative, sexuelle, divinatoire, fondamentale, tout aussi bien pour le concept d'inconscient que pour celui de subconscient.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jourde, Pierre. *La Littérature sans estomac*. Paris : l'esprit des péninsules, 2002, p.259.

<sup>2</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.119.

<sup>3</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p.239.

Dans le même texte, le lièvre qui vit dans son monde en accomplissant les mêmes rituels au quotidien, s'aperçoit qu'il ignore tout ce qui se passe autour de lui. Il est donc étranger puisqu'il ne possède pas une vue globale de son entourage : « *J'ai vécu comme un lièvre dans la terre, le seul à rien comprendre à l'aventure des danses au-dessus.* »<sup>1</sup>

Cette incompréhension fondamentale est typiquement novarinienne et rapproche l'homme de l'animal. Il existe même un personnage de Novarina qui s'appelle "*Jean Terrier*", ce terrier évoquant aussi le monde très animalisé que découvre l'*Alice* de Lewis Carroll.

Il ne faut pas l'oublier : « *On ne voit rien en aucun des animaux de quelque espèce qu'il soit, touchant les mœurs, la complexion, propriété, vertu, qualité, ou façon d'agir qui ne se rencontre en l'homme. Car n'est-il pas vrai que l'homme est hardi comme le lion, qu'il est craintif comme le lièvre, qu'on le peut comparer au coq pour la liberté, au chien pour l'avarice, qu'il est semblable au corbeau en rudesse et austérité* »<sup>2</sup>

L'insignifiance du corps du rat n'est pas incompatible avec sa capacité à utiliser ses dents par exemple pour délivrer un lion comme dans la fable de La Fontaine\* qui nous enseigne qu'on a toujours besoin d'un plus petit que soi. Dans *La Scène*, on retrouve cet animal :

« *Homme, tu es fait comme un rat, faits et gestes: tu es fait de restes! Le temps du pullulement doit prendre fin. Secours mon mourant!* »<sup>3</sup>

Ce que Novarina veut montrer en glissant dans son œuvre ce genre d'animaux très domestiques (chien, lièvre, rat, etc.) est que, dans chacun d'entre nous, existe une partie de chacun de ses animaux.

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *L'animal du temps*. Paris : P.O.L., 1993, p.13.

<sup>2</sup> *De la physionomie humaine*. Dessins de Charles LE BRUN, gravés pour la chalcographie du musée Napoléon en 1806. Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p.42-43.

\* LA FONTAINE, Jean de. *Fables choisies*. Présentation de Jean-Pierre Chauveau. Paris : Gallimard, folio classique.1991. p.45.

<sup>3</sup> NOVARINA, Valère. *La Scène*. Paris : P.O.L., 2003, p.145-146.

Cependant le symbole est vague et/ou sombre; c'est que l'homme parfois est guidé par les obligations de la vie :

*« Les animaux, qui interviennent si souvent dans les rêves et les arts, forment des identifications partielles à l'homme; des aspects, des images de sa nature complexe; des miroirs de ses pulsions profondes, de ses instincts domestiqués ou sauvages. Chacun d'eux correspond à une partie de nous-mêmes, intégrée ou à intégrer dans l'unité harmonisée de la personne. »<sup>1</sup>*

Aussi nous pouvons dire que le symbole de ces animaux domestiques reflète le besoin d'être en plein milieu hanté. Il est inhabituel pour un homme d'aimer s'isoler, comme l'explique Spinoza :

*« Il est rare pourtant que les hommes dirigent leur vie d'après la raison, et la plupart s'envient les uns les autres et se font du mal. Cependant, ils peuvent à peine supporter la vie solitaire, et cette définition de l'homme plait fort à la plupart: l'homme est un animal sociable. »<sup>2</sup>*

Dans *Le Drame de la vie*, on peut lire : *« Animal-homme, chaque fois que tu meurs je suis ici avec toi, non pour revivre face à ton fatal accident l'imbécile tragédie de l'enfance mais pour me ressouvenir en ta mémoire de la tragique comédie de l'imbécillité. »<sup>3</sup>*

Le mot composé "Animal-homme" est significatif du rapprochement que Novarina cherche à opérer – l'onomastique est aussi concernée : Jean Terrier, Odile Caribou, etc., etc.

Pour lui l'homme est le seul être destructeur. Malgré son intelligence, il ne profite pas de son entourage, mais le détruit soit par le désastre qu'il provoque sur son environnement, soit par sa passivité en gardant le silence sans réagir. Donc, seul l'animal à quatre pattes ne réagit pas négativement sur le monde :

*« L'homme seul, par le recours de sa pensée, peut réduire le monde à rien. De tous les animaux, il est le seul qui eut des bras pour le prendre et le porter à*

---

<sup>1</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Op.cit., p.48.

<sup>2</sup> SPINOZA, Baruch. *Ethiques*. Paris: PUF, 1966, p.106.

<sup>3</sup> *Le discours aux animaux*. Op.cit., p.95.

*néant. (..) . Il est le seul à entendre en silence le drame de la matière que seul l'animal voit. C'est le drame de l'homme d'être du temps en silence. C'est le drame de ses yeux et de ses oreilles. »<sup>1</sup>*

C'est la même idée qu'Hugo émet :

*« L'homme se tait, ployé sous cet entassement ;*

*Il se venge ; il devient pervers ; il vole, il ment ;*

*L'âme inconnu et sombre a des vices d'esclaves ;*

*Puisqu'on lui met un mont sur elle, elle en sort lave ;*

*Elle brûle et ravage au lieu de féconder. »<sup>2</sup>*

Il y a l'idée de l'animal intérieur, l'animal qui est dedans, qui attaque soit lui-même, soit la personne qui se trouve devant lui. Idée qu'on peut retrouver chez les philosophes antiques et contemporains. La Fontaine écrit :

*« Je me suis souvent dit, voyant de quelle sorte*

*L'homme agit, et qu'il se comporte*

*En mille occasions, comme les animaux »<sup>3</sup>*

En chacun d'entre nous, sommeille un animal. Cette animalité est inconsciente, seul l'avènement d'un facteur extérieur très fort peut provoquer l'apparition de cette férocité cachée ; bien évidemment ce facteur est automatiquement négatif, voire même très négatif :

*« Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre la porte, l'animal se rue dehors comme le forçat trouvant l'issue. Tout ce qui nous enferme fait de nous l'animal auquel fuir est impossible. »<sup>4</sup>*

Le rapprochement de l'homme avec l'animal ne constitue pas forcément une humiliation au sens négatif (surtout chez Novarina),

---

<sup>1</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.100.

<sup>2</sup> HUGO, Victor. *La Légende des siècles*. Paris : Éditions Garnier frères, 1962, p.458.

<sup>3</sup> LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Par A.LEGOUËZ. Paris : Garnier Frères, Libraires-éditeurs, 1883, fable XV, Livre 10, p.183.

<sup>4</sup> SURYA, Michel. *Humanimalités*. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2004, p.119.

mais une convocation pour examiner cette animalité et se disposer dans le cadre d'une réforme de son propre humanisme. Montaigne le disait :

*« De toutes les opinions que l'ancienneté a eu de l'homme en gros, celles que nous j'embrasse plus volontiers et auxquelles je m'attache le plus, ce sont celles qui nous méprisent, avilissent et anéantissent le plus. La philosophie ne me semble jamais avoir si beau jeu que quand elle combat notre présomption et vanité, quand elle reconnaît de bonne foi son irrésolution, sa faiblesse et son ignorance. »<sup>1</sup>*

Il arrive que Novarina nous laisse perplexe à la lecture d'un texte, puisque nous ne savons pas quel message il veut nous faire passer. Est-il en détresse totale au point de déprimer et de rejeter tout ce que un homme normal accepte, ou bien, est-il en train de nous considérer comme des ignorants, puisqu'il glisse l'opposition aux animaux dans toute une liste qui prouve son raisonnement logique comme l'adversité à Dieu, la fuite des souvenirs ?...

Les animaux sont-ils des créatures sauvages, ou l'homme dénudé de toute raison : *« Mesdames et Messieurs, je vous prévient d'emblée : je suis hostile aux choses, je suis un ennemi de la nature, un adversaire de Dieu, opposant aux animaux, un récalcitrant à la vie humaine; je déteste les couleurs, j'abhorre les saveurs, les odeurs je les exècre, j'ai horreur des idées, je fuis les souvenirs, les sentiments me répugnent, tout ce qui tombe sous le sens me dégoûte, et j'abomine tout ce qui vient aux hommes à l'esprit parce que ma propre pensée me révulse. Maintenant, écoutez et suivez! ... »<sup>2</sup>*

Chez Novarina on trouve une tendance dévoiler à l'homme récurrente à la présence de l'animal en lui, dans son corps et dans son âme.

C'est cette nécessité qui le pousse à s'adresser aux animaux en écrivant *“Discours aux animaux”*. Les animaux de ce discours-là ne

---

<sup>1</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais II*. Paris: PUF, 1922-1923, rééd. 1988,17, 634a.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *L'Acte inconnu*. Paris : P.O.L., 2007, p.83.

sont-ils pas bien bêtes et hommes, corps et esprits, tous ensemble rassemblés dans la nuit du théâtre ?

« *Novarina reprendra avec son discours aux Animaux (1987), discours beaucoup plus linéaire, à la limite du roman et dans lequel résonnant les paroles d'un homme "sonnant et raisonnant" face à la multitude des animaux.* »<sup>1</sup>

Dans un entretien avec l'auteur\*, nous lui avons posé cette question : Pourquoi identifiez-vous autant l'homme à l'animal? Il nous a répondu que l'animalité, c'est ce que montre l'homme comme violence ou cette habileté d'attenter à autrui et d'abuser de lui, d'abuser pour concrétiser ses buts, coûte que coûte. Et voilà l'épreuve: « *Aujourd'hui l'homme mange l'homme.* »<sup>2</sup>

L'Histoire se transforme chez Novarina en Zoographie puisque les politiciens deviennent les animaux de l'Histoire. Ce qui compte pour eux, c'est la réalisation de leurs objectifs quelle que soit la méthode utilisée pour les atteindre. Et dans certains cas, et avec tous les vices qu'ils montrent, les animaux peuvent être au-dessus des hommes. Montaigne nous pose la question à la page 18 de l'*Éloge de l'animal* :

« *Combien les animaux ont d'excellence au-dessus de nous, et combien notre art est faible à les imiter. (...) Quant à la force, il n'est animal au monde en butte de tant d'offenses, que l'homme : il ne nous faut point une baleine, un éléphant, et un crocodile, ni tels autres animaux, desquels un seul est capable de défaire un grand nombre d'homme.* »<sup>3</sup>

La lutte et le désir d'un avenir meilleur cèdent la place à la politique animalière arriviste détruisant tout espoir sur son passage :

« *Nous entrons dans la période animale de l'histoire. Et dans l'histoire animale, il n'y a que deux facteurs qui comptent: reproduction et climat. Nous*

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française.* Paris : Laffont-Bompiani, Robert Laffont, 1997, p.737-738.

\* Rencontre avec l'auteur au festival d'Avignon, le 13 juillet 2007.

<sup>2</sup> *Le discours aux animaux.* Op.cit., p.242.

<sup>3</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Éloge de l'animal.* Paris : L'Herne, 2009, pp.18 et 35.

*entrons dans la période zoologique de l'histoire. Zoographique. À la lutte des classes, succède la guerre des animaux. »<sup>1</sup>*

Dans sa *Lettre aux Galates*, pour citer Saint Paul : « *Si vous vous mordez et si vous vous mangez les uns les autres prenez garde d'être dévorés les uns par les autres.* »<sup>2</sup>

Cette dévoration de l'homme par l'homme par l'homme est très sensible dans *L'Atelier volant* où le personnage de Boucot est souvent présenté comme un ogre (mais un ogre ridicule qui ressemble au père Ubu d'Alfred Jarry)

Novarina essaie de nous rappeler le crime du fils d'Adam, Caïn envers son frère Abel. L'auteur nous fait remonter à la chute de l'homme par ce crime et au déchirement de sa sainteté. L'homme est le même depuis le commencement du monde, et partout. Il a été créé avec ses instincts, et une même nature primitive et éternelle. Cette approche et ces mots (crime, sang, etc.) reviennent très souvent chez Novarina :

*« Si le monde était à l'origine d'un crime qui dure encore, il en subsisterait certainement quelque chose encore sous nos yeux. Le sang! Restez calme: s'il y avait un crime à l'origine du monde, ce crime ne pourrait être le votre, puisque ce n'est pas toi qui êtes à l'origine du monde. »<sup>3</sup>*

Ses textes se répètent à travers plusieurs pièces pour confirmer une idée qui préoccupe l'esprit de l'écrivain : « *Le sang ! Restez calme ; s'il y avait un crime à l'origine du monde, ce crime ne pourrait être le vôtre, puisque ce n'est pas vous qui êtes l'origine du monde.* »<sup>4</sup>

Et « *Le monde depuis sa création s'ouvre en feu et en fontaine de sang.* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.86.

<sup>2</sup> Les écrits de Saint Paul, *La seconde épître aux corinthiens*, traduction nouvelle avec introduction et notes par Henri DELAFOSSE. Paris : les Éditions Reider.1927, p.199.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.212.

<sup>4</sup> NOVARINA, Valère. *L'Espace furieux*, Paris : P.O.L., 2006, p.136.

<sup>5</sup> *La Scène*. Op.cit., p.84.

C'est peut-être pour cela que Novarina dit que l'origine est rouge :  
« *Je m'appelle Caïn du Tube, j'ai balassommé mon frère, saigné ma mère, je mange mon père célesta-terrestre, tous les jours je bute sur la vie, je vais me pendre moi-même à une corde destinée à moi-même ... Allez, descendez-moi quelque chose des cintres que je m'y pende!* »<sup>1</sup>

Ce crime, la philosophie l'éclaire : « *Le péché originel ne modifie pas le fait même de la liaison de l'âme humaine à son corps animal, mais modifie seulement la modalité de cette liaison. L'homme adamique (avant le péché) est créé avec un corps certes incorruptible, mais animal et devant se nourrir et se reproduire. Ce qui est donc condamné, ce n'est pas le corps animal de l'homme, mais la dépendance de l'âme vis-à-vis de ce corps : après le péché, les passions corporelles soumettent la volonté humaine et le corps acquiert une pesanteur qu'il n'avait pas auparavant.* »<sup>2</sup>

Dans ce passage, Novarina revient nous rappeler la chute :  
« *Chaque fois que nous oublions la faille, la chute et l'animal dans l'homme\_ et au fond de nous la bestialité ; chaque fois que nous oublions que nous n'avancions qu'en déséquilibre, que toute marche profonde et démarche allant loin s'échappe de la chute in extremis ; chaque fois que nous oublions que nous sommes dans un lieu pour le quitter et sur un théâtre pour en sortir ; chaque fois nous ne savons plus le manque, la faute, l'absence\_ et toujours nous étonner de notre animalité spirituelle \_, nous sommes dressés debout mais en mannequins humains, en idoles d'hommes, en singeurs.* »<sup>3</sup>

Dans *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld, on trouve des pages excellentes qui parlent du rapport de l'homme avec les animaux et des ressemblances qui peuvent unir leurs natures :

« *Combien y a t'il d'hommes qui vivent du sang et de la vie des innocents : les uns comme des tigres, toujours farouches et toujours cruels ; d'autres comme des lions, en gardant quelque apparence de générosité ; d'autres comme des ours, grossiers et avides ; d'autres comme des loups,*

---

<sup>1</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., pp.21-23.

<sup>2</sup> GONTIER, Thierry. *De L'homme à l'animal, Paradoxe sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*. Op.cit., p.31.

<sup>3</sup> NOVARINA, Valère. *L'Envers de l'esprit*, Paris : P.L.O., 2009, p.198.

ravissants et impitoyables ; d'autres comme des renards, qui vivent d'industrie, et dont le métier est de tromper ! » et il continue à une longue comparaison citant ainsi les qualités et les défauts qu'on peut tous avoir : « toutes ces qualités se trouvent dans l'homme, et il exerce, à l'égard des autres hommes, tout ce que les animaux dont on vient de parler exercent sur eux. »<sup>1</sup>

De même, quand Novarina écrit : « Nous nous mangeons nous-mêmes par ces membres attachés. C'est ainsi que nous mangeons la vérité avec l'erreur. »<sup>2</sup>

Il rejoint Jung disant que c'est toujours l'homme qui est responsable de ses actes, de ce drame qu'il engendre sempiternellement :

« Le drame est partout, car il est dans l'homme qui le recrée sans cesse; non pas à plaisir, comme pourrait être tentée de le penser une réflexion superficielle, mais en fonction d'un fatal conditionnement, d'une fatalité inscrite au plus profond de l'humain vivant. »<sup>3</sup>

Cela rejoint le discours biblique (cf. faute originelle, etc.\*) et beaucoup d'œuvres de Novarina : « Le monde vient de mon crime. »<sup>4</sup>

En parlant du corps-crime (il invente même le mot "crimage"), Novarina désigne l'animalité féroce, l'animalité au sens négatif ; tout ce que l'homme fait pour atteindre malhonnêtement ses buts. Il est vraiment capable de démolir tout ce qui beau dans la vie de l'autre sans rien craindre ou même sans repentir

« L'homme n'est pas bon, nom de nom!

Il aime écorcher son frère

---

<sup>1</sup> LA ROCHEFOUCAULD, François. *Réflexions ou sentences et maximes morales, réflexions diverses*. Présentées avec leurs variantes par Dominique Secretan. Paris : Libraire MINARD et Genève : Librairie DROZ, 1967, p.226-228.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *La Chair de l'homme*, Paris : P.O.L., 1995, p.41.

<sup>3</sup> JUNG, Carl Gustav. *Aspects du drame contemporain*, préface et traduction de R.Cahen-Salabelle. Paris : Éditions de la colonne Vendôme, 1948, p.11.

\* Voir: *La Bible*. Traduction œcuménique, édition intégrale, Paris : Les éditions du Cerf et Société biblique française, 6<sup>ème</sup> édition 86<sup>e</sup> mille, 1988.

<sup>4</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.135.

*Y préfère, sur terre, surtout boulotter*

*Y s' prend les pieds dans la matière*

*Y fait tout dégringoler. »<sup>1</sup>*

Le côté comique de cette évocation est une manière de se moquer de la férocité de l'homme. Quand il écrit :

*« Il aime écorcher son frère »,* Novarina pense sûrement à deux personnages bibliques : Caïn et Abel (*Genèse* 4, 4.3-4.13).

L'histoire de la vipère, que Novarina glisse dans *Je suis*, quelle philosophie contient-elle, et quelle question pose-t-elle ?

*« Sachez qu'il en est de même pour la vipère : (...) Tels sont nos vices. Nos vices sont nos enfants. Mais quand nous leur donnons la vie, ils nous donnent la mort. Comme à la vipère ses petit. »<sup>2</sup>*

Le négatif et le mal sont très présents : *« Louons le corps humain- surtout par là: la boîte à dire, la caverne à mensonges! »<sup>3</sup>*

Peut-être veut-il que son théâtre soit un miroir fictif dans lequel le spectateur voit directement sa nature et sa vérité brutale. Cette idée est très explicite dans plusieurs textes de Novarina s'inspirant de Hobbes. Citons : *« L'homme resta pour l'homme un loup qui ne fit rien pour moi. »<sup>4</sup>*

Cette destinée humaine se retrouve dans une phrase comme *« L'homme ne vit pas que de sang, car l'homme ne vit que de sang. »<sup>5</sup>*

Et dans ce développement : *« A prendre la comparaison entre l'homme et l'animal trop à la lettre; on en viendrait à nier la liberté humaine de pouvoir*

---

<sup>1</sup> *L'Opérette imaginaire*, Op.cit., p.88-89.

<sup>2</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.151-152.

<sup>3</sup> NOVARINA, Valère. *L'Origine rouge*. Paris: P.O.L., 2000, p.61.

<sup>4</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.49.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.65.

*accommoder ou corriger sa conduite. De même que le scorpion pique, l'homme mauvais tue. »<sup>1</sup>*

On peut citer d'autres exemples : « *L'homme est un criminel sur cette terre: témoignons de sa poussière qu'il devra mordre amplement!* »<sup>2</sup>

*Dans Le Drame de la vie : « L'homme a tué, l'homme a mangé. Il a tué tous les animaux, il a mangé tous les récipients. Il a mangé toutes les ré citations, il a bu et avalé, il a bu tout ce qu'il su. Entrez et vivez ! Engendrez des trous vous aussi ! Sortez des viandes ! Engendrez-les vivants ! Sortez de viande ! Engendrez des vivants ! »<sup>3</sup>*

Selon Pascal, il faut dévoiler à l'homme sa médiocrité : « *Il est dangereux de trop faire voir à l'homme combien il est égal aux bêtes, sans lui montrer sa grandeur. Et il est encore dangereux de lui trop faire voir sa grandeur sans sa bassesse. Il est encore plus dangereux de lui laisser ignorer l'un et l'autre, mais il est très avantageux de lui représenter l'un et l'autre. »<sup>4</sup>*

Pour Novarina, il faut apprendre à “ se déhommer ”, en “ s'animalisant ” par exemple (mais ce n'est pas le seul moyen : « (...) *l'homme est le seul des animaux qui a su s'inventer mille masques, mille figures, le seul qui émet sans cesse un nouveau visage, qui réinvente sans cesse sa figure. Comme dirait Jarry \_ porter un regard sur l'homme depuis l'extérieur de l'homme: depuis l'animal, depuis Dieu, depuis le caillou, depuis le pantin.* »<sup>5</sup>

La Bruyère, dans ses jugements, s'adresse aux hommes poussés par leur absurdité et leur futilité : « *Je ne parle point, ô hommes, de vos légèretés, de vos folies et de vos caprices, qui vous mettent au-dessous de la*

---

<sup>1</sup> CERVELLON, Christophe. *L'animal et l'homme*. Paris : P.U.F., 2004, p.166.

<sup>2</sup> *La Scène*. Op.cit, p.22.

<sup>3</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.27.

<sup>4</sup> PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris : Librairie générale française, 1972, p.110-153.

<sup>5</sup> COSTAZ Gilles, « *La parole opère l'espace* », in *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet 2001, p. 98-103.

*taupe et de la tortue, qui vont sagement leur petit train, et qui suivent sans varier l'instinct de leur nature »<sup>1</sup>*

Dans *L'Origine rouge*, l'homme est toujours faux quand il est sentimental, il s'éloigne excessivement de la raison humaine et quand il réfléchit, il s'enfonce dans le mal et approche rapidement de sa fin. Il se trouve dans le négatif :

*« Au rendez-vous des sentiments humains, j'attache une pierre par le bas; au forum des opinions animales, j'ai brillé en attachant un piquet encore plus bas que ma croix d'homme »<sup>2</sup>* et il le prouve en confirmant que :

Aussi trouvons-nous que : *« Dieu a dit: J'attaque l'homme grâce à l'homme; je fais entrer en contradiction entre eux les chiens de garde du monde visible; je leur envoie mes séraphins et ils les mordent! »<sup>3</sup>*

Ici Novarina fait allusion à la férocité invisible qui domine l'homme pour qui la vie réside dans un simple et banal cri : *« Moi aussi je mange un morceau de mon corps mort. Mais non mais non mais non mais non: il est vivant, il crie! »<sup>4</sup>*

*-« Je l'ai mangé maintenant; bon pour ce que c'est! Mais pour de bon qu'est-ce que c'est? C'est le morceau 1 de mon corps un: c'est le morceau de mon corps un de un.»<sup>5</sup>*

Donc, le corps mort est le corps 1 qui ne peut souffrir de l'absence d'aucune partie.

Comme dans le théâtre et dans la tragédie ancienne, Novarina dessine le drame de la condition humaine, invitant le spectateur à s'engouffrer dans l'esprit de la vie :

---

<sup>1</sup> LA BRUYERE, Jean de. *Œuvres complètes*. Éditions établie et annotée par Julien BENDA. Paris : Gallimard, 1962, p.382.

<sup>2</sup> *L'Origine rouge*. p.68.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.58

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.59.

« La cruauté du théâtre racinien remplit paradoxalement une fonction morale. Aristote la désignait sous le nom de catharsis, et le XVII<sup>e</sup> siècle sous l'appellation de "purgation des passions". Le spectateur était censé se purifier de ses tentations en voyant à quelle catastrophe elles aboutissaient sur scène. »<sup>1</sup>

Pour Artaud (fondateur du « Théâtre de la cruauté »), le mot «cruauté » renvoie à la précision de l'écriture qu'il faut avoir pour parler vraiment de l'homme. Pour Novarina :

« La cruauté est ici transplantée dans le corps de la langue, dans l'énergie d'une parole investissant le souffle et l'espace, substituant finalement à l'angoisse artaudienne une incroyable jouissance du dire. »<sup>2</sup>

Déclare-t-il : c'est la matière qui « n'est qu'une cruauté. »<sup>3</sup>

Ainsi ajoute-t-il : « C'est la faim qui est vivante. Dans l'ancien temps, on appelait même la faim "la vivante" »<sup>4</sup>

## **2. Corps - mal**

Pouvons-nous découper ce mot d'animal en deux syllabes pour découvrir cet amalgame /ani/ et /mal/ ou plutôt anime+mal ? Cela ne nous conduit pas à voir un mal qui est animé ou agité ?

« Animal est parmi les êtres, l'être animé. Homme est parmi les êtres l'animal qui a mal. »<sup>5</sup>

L'homme qui souffre à chaque mime. Du corps animal ou «cormal», nous voulons passer à l'étymologie pour donner le sens du mot animal : le mot «animal» contient en effet, «l'anima», c'est-à-dire, ce qui donne vie\*. Dans le mot « animal », en procédant un peu comme

---

<sup>1</sup> COUPRIE, Alain. *La Tragédie racinienne*. Paris : Hatier, 1995, p.41.

<sup>2</sup> CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995, p.653.

<sup>3</sup> *Je Suis*, Op.cit., p.37.

<sup>4</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.81.

<sup>5</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.55.

\* BLOCH, Oscar et WARTBURG, Walter Von. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : PUF, 7<sup>ème</sup> édition, 1986, p.27.

Jacques Derrida, on pourrait voir aussi “ *Annie* ”, qui est un prénom féminin et signifie la fécondité et la grâce.

Novarina, lui, propose beaucoup de définitions : *« L'homme est un quadrupède en souffrance; l'homme est une porte qui donne partout; l'homme est un animal olympique; l'homme est une machine entre quatre-z-yeux; l'homme est un omnivore intéressant; l'homme est un animal qui porte plainte, l'homme est un néant fier de lui; l'homme est un problème qui se règle au couteau; l'homme est un vivant sans argument. L'homme n'était pas la seule solution pour sortir d'animal. »*<sup>1</sup>

Avec sa sensibilité qu'il l'agite, il continue à éprouver toujours des malheurs : *« Etant donné l'inquiétude de son esprit, la faiblesse de son corps et son indigence totale, l'homme mène sur la terre une existence plus pénible que celle des bêtes. Si donc la nature avait fixé à la vie de l'homme et à celle des autres vivants un terme absolument identique il n'y aurait pas d'animal plus malheureux que l'homme. »*<sup>2</sup>

Novarina est convaincu des peines qui suivent l'homme comme son ombre : *« Madame de Tombe : toutes les viandes souffrent. »*<sup>3</sup> Et *« L'humanité entière est en larmes. »*<sup>4</sup>

Dans *L'Espace furieux*, ce qui nous fait ressembler à l'animal, c'est notre destin devant un sort auquel on ne peut pas échapper ; un silence pesant s'en empare malgré tous les cris des hommes et leur protestation :

*« La vie est déserte. Elle est morte pour les morts. A la fin, on devient des animaux...Comment peux-tu parler, si tu es mort, redis- je- redis- je à mon cada – alors que mon corps est là, seul, qui vit dans c't'amertume ? ...Alors je répétais à mon corps de faire le chien et il se tut. Et il pensa désormais en noir- et – bleu.*

---

<sup>1</sup> *La Scène*. Op.cit., p.90-91.

<sup>2</sup> FICIN, Marsile. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Paris : Les Belles Lettres, 2007, Livre I, p.38.

<sup>3</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.62.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.86.

*Alors je fis repentir mon corps d'être, car il n'avait déjà plus que moi pour l'animer. Ni que moi pour y assister.»<sup>1</sup>*

L'homme se rend compte de la fatalité de cette vie et doit se contenter de savoir que la mort arrive : « *Nous sommes morts de naissance : ça n'est pas arrivé aux animaux. (...) Nous avons été les seuls des animaux pour qui la mort était au début. Mais maintenant nous ne sommes plus nés étranglés par le passage étroit de la parole de chair maternelle, mais insufflés, poussés par la force parlante.* »<sup>2</sup>

La conception de la notion de mort et d'éternité est expliquée par Bossuet dans son *Extrême différence de l'homme et de la bête* :

*« La nature humaine connaît l'immutabilité et l'éternité (.), elle connaît des vérités éternelles, et elle ne cesse de les chercher au milieu de tout ce qui change. Elle connaît donc par des principes certains ce que c'est que châtement et récompense ; et voit comment elle doit et s'en servir pour les autres, et en profiter pour elle-même. »<sup>3</sup>*

Cette perception que l'homme la subit, mais l'animal l'ignore par chance car ses soucis sont aussi simples que ses besoins :

*« Les seules maux qu'il (l'animal) craigne sont la douleur, et la faim ; je dis la douleur, et non la mort ; car jamais l'animal ne saura ce que c'est que mourir, et la connaissance de la mort, et de ses terreurs, est une des premières acquisitions que l'homme ait faites, en s'éloignant de la condition animale. »<sup>4</sup>*

Novarina parle ici de l'homme " *animal-matière* " dont le corps se dégrade rapidement au point de se réduire à néant : « *Je suis pure animal-matière; j'élimine mes pères un à un. Priez sur ma tombe comme si j'y étais, quoiqu'elle me contienne anéanti!* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.101.

<sup>2</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.159.

<sup>3</sup> BOSSUET, Jacques Bénigne. *De la connaissance de Dieu et de soi-même*. Ouvrage posthume. Paris : chez la veuve ALIX, 1741, chapitre VI et VII, p.376-383.

<sup>4</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *L'homme*. Textes choisis. Paris : P.U.F., Collection SUP, 1971, p.22.

<sup>5</sup> *La Scène*. Op.cit., p.93.

L'homme trace son histoire et aussi l'Histoire. Il est heureux de sa réussite puisque elle est une confirmation du soi.

Cependant le bonheur reste passager et tombe rapidement dans les oubliettes pour laisser place à un autre bonheur qui aura le même destin que le premier et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Ces oubliettes signent les morts successives de l'homme nieur et les bonheurs signent les naissances de l'homme rieur. Cette valse des bonheurs et des morts prouve que seul l'homme est capable de faire abstraction du monde et de le faire évoluer :

*« L'homme est le seul des animaux à naître en mourant plusieurs fois, parce qu'il est le plus rieur et nieur dans son esprit. Et s'il est l'animal qui réinvente à chaque pas sa présence, c'est parce que c'est le seul à se souvenir de l'absence du monde. »<sup>1</sup>*

Le corps manifeste à travers son insistance et sa liaison avec la vie, une autre sorte d'animalité qui :

*« Représente aussi l'attachement de l'homme (par son corps) à la contingence du monde, soit encore à la fuite du temps ; cette soumission contredit l'aspiration de l'homme à l'éternité, qu'il tente notamment de réaliser dans la science : la sagesse consistera ici à comprendre que cette aspiration est foncièrement une révolte, et à passer de la révolte au consentement. »<sup>2</sup>*

Il a même cette capacité, que l'on peut qualifier d'innée, à se surmonter et se dépasser afin d'évoluer : *« L'homme est un animal doué d'absence. »<sup>3</sup>*

Mais l'homme animal de Novarina reste un être sensible, qui ne perd jamais la capacité de penser et de dire. Cette capacité qui élève l'homme au dessus du niveau des animaux (quoique nous le qualifiions d'animal). De ce point de vue, "déhommage" que cherche Novarina est

---

<sup>1</sup> Pour Louis de Funès, Op.cit., p.145.

<sup>2</sup> GONTIER, Thierry. *De l'homme à l'animal, Paradoxe sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*. Op.cit., p.123.

<sup>3</sup> Pour Louis de Funès, Op.cit., p.137.

peut-être impossible, puisqu'il est parfois poussé par son environnement et ses situations de se montrer hors de lui, un animal :

*« L'homme n'est pas à tout instant tenté de redevenir la bête qu'il porte, mais il est à tout instant menacé de redevenir la bête qu'il n'y a personne à voir cessé de voir en lui, pour l'accuser. »<sup>1</sup>*

Et *« Il (l'homme) est l'animal qui s'échappe, la bête qui se sauve. »<sup>2</sup>*

Ce corps, qui est toujours la victime de nos vices, de nos maux et de nos conflits internes et externes, est questionné par Novarina de façon très profonde :

*« Il appartient à qui ce corps qui nous supporte » ? Et plusieurs fois les besoins de l'homme lui rendent animal qui court derrière ces exigences, citons : « Ainsi, l'homme n'est la plupart du temps qu'un animal avec plus d'habitudes, parce qu'il a par nature plus de besoins. »<sup>3</sup>*

On peut même lire : *« Je souffre dans mon corps sans avoir la preuve qu'il est à moi »<sup>4</sup>*

Cette compassion, que Gontier l'illustre envers l'homme : *« L'homme est le plus misérable des êtres, car son imagination et sa faculté de forger des opinions vaines lui font éprouver nombre de désirs qu'il ne pourra jamais contenter. [...] Limité à ses seuls besoins corporels, l'animal se contente de peu : plus qu'une faculté de modération, la raison humaine (tout au moins au sens intellectuel du terme). »<sup>5</sup>*

Nous provoquons aussi ce que Descartes appelle *“les esprits animaux”*, ensemble de forces venues du cœur et qui rejoignent le cerveau pour *“animer”* le corps. Ainsi, l'esprit animal monte à l'âme et produit les mouvements de l'homme.

---

<sup>1</sup> SURYA, Michel. *Humanimalités*. Op.cit., p.88.

<sup>2</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.83.

<sup>3</sup> CERVILLON, Christophe. *L'animal et l'homme*. Op.cit., p.129.

<sup>4</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.66.

<sup>5</sup> GONTIER, Thierry. *L'homme et l'animal la philosophie antique*. Op.cit., p.46.

Dans *Je Suis*, sont-ce les “*esprits animaux*” du Docteur Pleinier qui se manifestent : « *Mon cœur est une bête qui rugit à mon cou* »<sup>1</sup>

Novarina demande à son intérieur trop chargé (chagrins, soucis, maladies...) de se calmer, « *Tue l'animal du moi qui te bouffe le foie ! tue l'animal au moi qui t'lime la tête !* »<sup>2</sup>

Il s'apitoie sur les êtres humains : « *J'ai pitié pour les traces humaines* »<sup>3</sup>

La notion de corps s'applique aussi aux animaux, d'où la parenté ambiguë existant entre humain et animal. Novarina, surtout dans *Le Discours aux animaux*, “*mélange*” souvent l'homme et l'animal :

« *Animaux, animaux, le premier être d'entre vous qui se lève et qui lui parle, c'est un qui ne supporte pas l'être et il se rassied en taisant.* »<sup>4</sup>

### **3. Corps instinct**

Valère Novarina joue couramment avec la sonorité du mot animal qui veut refléter le souffle premier. Citons par exemple des “*âmes animales*” ou “*âmnimales*” ou “*omnimales*” (“*j'ai fait violence aux choses qui sont (...) les âmes âmnimales j'ai mangées...*”); provoquant peut-être une concordance du corps avec l'âme, de l'homme avec la bête...

Jung, dans *l'Homme et ses Symboles*, exprime la profusion des symboles animaux dans les religions et les arts de tous les temps en montrant l'importance de ce symbole pour l'homme d'intégrer, dans sa vie le contenu psychique du symbole, c'est-à-dire l'instinct :

« *Le motif animal symbolise généralement la nature instinctuelle du primitif. Même les hommes civilisés ne peuvent ignorer la violence de leurs*

---

<sup>1</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.86

<sup>2</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.87.

<sup>3</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.55.

<sup>4</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.236.

*impuissance devant les émotions anarchiques qui jaillissent hors de l'inconscient »<sup>1</sup>*

Novarina refuse d'être aussi animal que ses parents et ses ancêtres, de copier les mêmes comportements, langage et attitudes des ancêtres ; d'être l'héritier d'une mort certaine. Il souhaite mettre fin à cette tradition animalière et voir :

*« L'héritage animal d'un autre œil, il veut se débarrasser de cet héritage : Parents si vieux et animaux, je leur dis, et qui allez bientôt heureusement jusqu'en tombe tels tout le monde chuter, vicieux éducateurs, vaniteux précepteurs, ressortez-moi de votre corps maintenant et dites-moi à qui remettre mes yeux. A Dieu ? »<sup>2</sup>*

Il est conscient de la présence d'autres personnes qui refusent comme lui cet héritage animalier, et donc, il est content puisque d'après lui, ce sont les seules personnes qui comprennent son langage qui est plutôt un chant, et qui appartiennent comme lui à un autre monde, puisque ce sont des malentendants étant donné qu'ils ne suivent pas les traces des autres :

*« Vivent ceux qui entendent toutes les chansons sortir de moi, car ils sont des animaux du même langage, non doués d'ouïe mais sur la trace d'un crime ! Que seulement tous ceux qui ne sont pas d'ici restent là ! »<sup>3</sup>*

Il oppose la communication verbale à toute autre sorte de communication (gestuelle, parades comme chez les animaux...) cette dernière est toujours efficace alors que la première risque d'engendrer une non-communication et dans ce cas le verbe devient inutile ainsi :

*« Nous finirons un jour muets à force de communiquer ; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très très bien. Il n'y a que le mystère de parler qui nous sépare d'eux. A la fin, nous deviendrons des animaux : dressés par les images, hébétés*

---

<sup>1</sup> JUNG. Carl Gustav. *L'homme et ses symboles*. Op.cit., p.237.

<sup>2</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.15.

<sup>3</sup> Ibid.

*par l'échange de tout, redevenus des mangeurs du monde et une matière pour la mort.»<sup>1</sup>*

L'auteur nous perturbe ici, puisque l'animalité devient un point positif qui n'est pas à la portée de tout le monde dans la mesure où il faut savoir retourner aux origines et revenir rapidement à ses convictions étant donné que :

*« Devenir animal, c'est émettre d'autres hypothèses sur tout. Retourner au point de sources. Franchir vite les allers-retours de la pensée au corps. C'est un traversement. »<sup>2</sup>*

Novarina envie le fait que les animaux ne perçoivent ni la fuite du temps ni la mort. Ils ne tracent pas l'Histoire puisqu'ils ne possèdent pas la parole : *« Les animaux ne parlent pas, ne meurent pas ; ils n'ont ni les mots ni la mort. Nous avons reçu en même temps la mort et la joie d'en être délivré par la parole. »<sup>3</sup>*

La parole est une vertu acquise par l'homme qui l'exprime sous différentes formes (langues) et de diverses façons suivant les situations : *« Le théâtre est le premier endroit du monde où voir parler les animaux. J'entends par animaux l'homme, qui est le seul vraiment en viande et qui parle, le seul troué par la parole, que la parole troua. Sans plumes, sans poils, sans écailles, mais vêtu de ses langues, et parcouru d'un trou. Le seul troué qui avance avec sa lumière ouverte par les deux bouts. »<sup>4</sup>*

Pour Saint Augustin, le corps-animal, c'est l'homme ; l'homme avant d'avoir l'Esprit en lui-même, le corps primitif. Saint Paul affirme que ce qu'on a, c'est un corps physique :

*« On sème un corps animal, il ressuscitera spirituel » la double condition qu'il remue sa vie terrestre. L'homme se situe en fait dans une double position vis-à-vis de l'animal. D'une part, il est comme exclu du genre animal, comme un*

---

<sup>1</sup> *Devant la parole.* Op.cit., p.13.

<sup>2</sup> *Scherzo, Revue de littérature.* Op.cit., p.2.

<sup>3</sup> *Pendant la matière.* Op.cit., p.38.

<sup>4</sup> *Pour Louis de Funès,* Op.cit., p.129.

*être dont l'essence n'est pas la vie mais la pensée ; d'autre part, il est immergé au centre de la vie animale comme l'animal le plus "animal" de tous.»<sup>1</sup>*

Saint Augustin fait sans doute allusion à l'âme, qui est un dépassement absolu de l'homme et de l'animal (et peut-être du corps). Sur terre, les choses sont moins spirituelles : *« Il est vrai en un sens que tout plaisir est animal, mais non que toute satisfaction soit réductible à un plaisir animal. »<sup>2</sup>*

L'instinct rapproche l'homme de l'animal, c'est le moteur qui meut les besoins et les perceptions : *« L'instinct est une détermination innée des actions provoquées par la perception d'un signal sensoriel : c'est une réponse naturelle automatique à une sensation corporelle. »<sup>3</sup>*

Pourtant cette voix persistant de l'instinct, guide l'homme vers son état premier : *« Deux sens de cette notion sont à distinguer chez Rousseau : l'instinct au sens fort du terme, comme mécanisme de comportement non seulement inné et sans apprentissage nécessaire, mais uniforme et universel dans l'espèce, qui ne concerne que l'animal ; et l'instinct au sens affaibli d'impulsion qui vaut aussi pour l'homme et qui, certes, possède un caractère inné et nécessaire, mais que l'individu peut faire varier et auquel, également, il peut, dans une certaine mesure, résister(...) Elle dessine en l'homme comme la trame d'une animalité\_ qui se ramifie en lui sous des modalités diverses\_ qu'il nous faudra explorer. »<sup>4</sup>*

L'homme est un animal dont l'esprit est en constante évolution et agitation : *« Nous sommes des animaux d'esprit en ambulation libre dans la boîte noire. »<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> GONTIER, Thierry. De l'homme à l'animal, Paradoxe sur la nature des animaux Montaigne et Descartes. Op.cit., p.20.

<sup>2</sup> BOYER, Alain. *Kant et Epicure le corps, l'âme, l'esprit*. Paris : PUF, 2004, p.93.

<sup>3</sup> BELLOSTA, Marie-Christine. *Un thème, trois œuvres, L'animal et l'homme*. Paris : Belin, 2004, p.142.

<sup>4</sup> GUICHET, Jean-Luc. *Rousseau, l'animal et l'homme : l'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*. Paris : Les éditions du cerf, la nuit surveillée, 2006, p.233.

<sup>5</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.21.

Dans ce texte, ce qui différencie l'être humain de l'animal, ce qui le rend sublime, c'est d'être " *habilité* " à parler, ce don divin. Le fait de s'exprimer dénué l'homme de cette brume intérieure. Mais l' " *habilité* " à parler peut être un problème comme dans L'Atelier volant (cf. cruauté de Boucot). Il y a donc chez l'homme un " *instinct de la parole* " :

*« Il n'y a rien de plus humain que la parole, pas même la propre chair dont est fait l'animal-homme. Et l'animal-homme, cet animal « parlé » par la Langue, redevient le vieil Adam qui effleure le monde de son souffle, puis le préserve dans la parole d'une Raison sens dessus dessous. Sens dessus dessous, parce que – au lieu d'articuler et d'argumenter – elle ne fait que retourner la langue dans la bouche et la pensée dans l'oralité. Sans répit, et sans que soit possible une syntaxe déléguée au beau dessin organique de l'illusion du sens. »<sup>1</sup>*

L'approche des cyniques ressemble aussi à celle de Novarina (un de ses personnages s'appelle d'ailleurs " *Diogène* ", comme le fondateur de l'école cynique) : *« Chez les cyniques, l'animal semble accéder au rang de modèle positif de vertu pour l'homme. Les disciples d'Antisthène et de Diogène revendiquaient eux-mêmes le titre de "chiens", dont il est par ailleurs possible que provienne le terme même de "cynique". Dans cette inversion hiérarchique, l'animal est le symbole concret du non-savant et du non-politique, soit encore le modèle d'une vertu naturelle sans science ou du chemin "court" vers la sagesse. »<sup>2</sup>*

Novarina donne aussi cette définition de " *l'animal du temps* " qu'est l'homme.

Spinoza met en avant le rire et la raison : *« Ceux qui ont souvent contemplé avec admiration la stature de l'homme entendent sous le nom d'homme un animal à stature droite, ceux qui ont été frappés d'un autre caractère se forment de l'homme en général une autre image, c'est un animal capable de rire, un animal bipède sans plumes, un animal raisonnable, et*

---

<sup>1</sup> MAURIZIO, Grande. *L'acteur des langues*, Traduction de Yvan Cuiche. In *Théâtre du verbe*. Paris : José Corti, 2001, p.21.

<sup>2</sup> GONTIER, Thierry. *L'homme et l'animal*, la philosophie antique. Op.cit., p.44.

*chacun se forme ainsi, suivant la disposition de son corps, des images générales des choses. »<sup>1</sup>*

Les auteurs du *Dictionnaire des symboles* essaient de définir le sens que Novarina tente de nous transmettre par cette animalité qui est au-dedans de chacun de nous, reflétant l'intuition que nous suivons aveuglément :

*« L'animal, en tant qu'archétype, représente les couches profondes de l'inconscient de l'instinct. L'animal, qui est dans l'homme sa psyché instinctuelle, peut devenir dangereux, lorsqu'il n'est pas reconnu et intégré à la vie de l'individu. »<sup>2</sup>*

L'homme s'extermine en gommant les actes de ses prédécesseurs pour imposer les siens en attendant que les successeurs adoptent la même attitude que lui ainsi : *« L'homme est le seul animal qui redemande périodiquement à être détruit. »<sup>3</sup>*

Victor Hugo a précisément formulé le symbole de l'animal dans *La Légende des Siècles* :

*« Les animaux, aîné de tout, sont les ébauches  
De sa fécondité comme de ses débauches.  
Fussiez-vous dieux, songez en voyant, l'animal!  
Car il n'est pas le jour, mais il n'est pas le mal.  
Toute la force obscure et vague de terre  
Est dans la brute, larve auguste et solitaire »<sup>4</sup>*

Lévi-Strauss commentant Rousseau le résume ainsi : *« C'est parce que l'homme s'éprouve primitivement identique à tous ses semblables (aux nombres desquels il faut ranger les animaux) qu'il acquerra la capacité de se*

---

<sup>1</sup> SPINOZA. *Ethique*. Op.cit., p.64.

<sup>2</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Op.cit., p.46.

<sup>3</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.124.

<sup>4</sup> HUGO, Victor. *La légende des siècles*. Paris : Éditions Garnier frères, 1962, p.456.

*distinguer comme il les distingue, c'est-à-dire de prendre la diversité des espèces pour support conceptuel de la diversité sociale »<sup>1</sup>*

Les organes fonctionnant comme les animaux à l'instinct, le corps humain devient donc une machine qui exécute les mêmes gestes à répétition. L'homme est content que ces organes fonctionnent de la sorte et appréhende qu'un dysfonctionnement surgisse pour perturber notre vie y compris sa source qui réside dans l'organe de reproduction, de transmission de la vie :

*« Interrogeons notre animalité : demandons-lui qu'elle réponde elle-même si elle est bonne; demandons à l'estomac s'il digère ce que notre bouche ingurgite; demandons au poumon d'apaiser par de l'air vivifiant le feu de combustion du sang; prions notre sang qui coule d'abreuver en abondance les trous de la vie; demandons à notre pensée d'émettre des paroles qui aillent toutes droites dans l'espace dans le sens de la pensée et qui nous fassent aller d'un point à un autre; saluons le corps et son utile et joyeuse errance-et-nuisance! »<sup>2</sup>*

Il y a un côté animal de cette concupiscence humaine : *« Il faut considérer, dans le très complexe ensemble symbolique que recouvre ce mot, l'animal, ou la bête, et les animaux(...) c'est l'ensemble des forces profondes qui nous animent, et en premier lieu la libido: incarnant la partie animale, sinon satanique de l'homme.»<sup>3</sup>*

Le temps que l'homme vit, prend sa place dans l'esprit de Novarina, avec toutes les confrontations que l'être humain surmonte et qui le poussent à renoncer facilement à ses convictions et donc à fuir ses responsabilités, il se transforme en *« un animal déshadérent. »<sup>4</sup>*

L'homme est dépourvu de toute conscience et de tout raisonnement indépendant, il se trouve enchaîné par l'obligation de transmettre ce qui lui a été inculqué. Il est le récepteur et l'émetteur

---

<sup>1</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques, Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964, p.286.

<sup>2</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.49.

<sup>3</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Op.cit., p.46.

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.179.

passif : « *L'homme est sur terre comme l'animal communiquant et bête à vendre, émettre, ingurgiter et avaler du médiatique!* »<sup>1</sup>

L'homme se trouve perdu puisqu'il ne peut pas être un simple animal et jouir des avantages animaliers et ne peut non plus s'exprimer librement ; il reste donc coincé entre deux mondes :

« *C'est parce que nous sommes des animaux interdits que nous parlons. Parce que nous sommes des animaux interdits que nous venons leur dire que nous sommes interdits d'animal.* »<sup>2</sup>

Et il rajoute que : « *Nous ne sommes pas des sujets qui s'expriment, mais des animaux parlés, c'est-à-dire des êtres animés que leur parole parle ; non des animaux ayant reçu par la parole la possibilité en plus d'exprimer leur condition animale, mais des animaux que la parole porte ailleurs.* »<sup>3</sup>

-« *Qu'est-ce donc qui manque à l'animal pour être comme l'homme? Il lui manque la faculté de raisonnement, la faculté logique. Il lui manque aussi la faculté de choisir librement, la délibération ou plus exactement le choix libre après l'examen des possibilités d'actions.* »<sup>4</sup>

Novarina est d'accord avec tous les écrivains anciens qui font une comparaison entre l'homme et l'animal. Novarina rappelle à l'homme qu'il n'est que de passage sur terre et qu'il doit s'interdire de faire des rêveries puisque la respiration le ramène automatiquement au réel : le corps l'emporte toujours sur la pensée. C'est cette dernière qui est vouée à suivre le corps et non l'inverse. Le corps est dépendant de l'endroit où il vit en attendant son départ définitif, la pensée n'a d'autre que de le suivre :

« *Notre corps est emporté avec la pensée. La respiration nous donne ordre de traverser, nous rappelle que nous sommes des animaux de passage* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *Notre parole*, in *Théâtre des paroles*. Paris : P.O.L., 1989, p.160.

<sup>2</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.116.

<sup>3</sup> Ibid., p.83.

<sup>4</sup> SIMONDON, Gilbert. *Deux leçons sur l'animal et l'homme*. Présentation de Jean-Yves châteauneuf. Paris : Ellipses, 2004, p.44.

<sup>5</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.26.

L'homme n'est pas né pour détruire le monde comme on nous le transmet mais pour agir positivement sur ce monde. Les traces concrètes rendent l'homme éternel. L'unique outil pour arriver à ce stade formidable c'est la parole, l'homme donc doit oser parler pour la transformation certaine du monde :

*« Nous sommes des animaux non nés pour manger le monde comme on nous le dit, mais pour en ressortir vivants. La matière morte, nous la trouons en nous ouvrant pour parler. »<sup>1</sup>*

Tous les Animaux ont un corps qui peut s'exprimer (douleur, faim, soif, peur, ...) mais un seul d'entre eux peut entendre : c'est l'homme. Il a la capacité de comprendre et de ressentir le verbe qui lui est adressé. Le seul et le premier qui a su écouter et parler :

*« L'homme n'est pas la première bête parlante dressée pour s'exprimer, mais le premier animal qui a entendu. S'il parle, c'est qu'on lui a parlé; c'est un animal qui s'est redressé pour écouter. »<sup>2</sup>*

Bien que l'on puisse penser que l'homme a des sensations comparables à celles de l'animal, il reste pourtant supérieur à ce dernier dans la mesure où il maîtrise la parole :

*« En effet, on pense que le plaisir, la crainte et la douleur sont des affects que les animaux éprouvent de la même manière que l'homme. Pourtant, l'affectivité humaine se distingue de l'instinct animal, les affects pouvant être perçus comme des instincts pris en charge par le langage et médiatisés par l'intellect et par la culture. A l'opposé de cette approche, une perspective naturaliste considère que l'affectivité humaine est tout à fait similaire à celle des animaux. L'étude de l'expression faciale des émotions chez l'homme et l'animal, qui, depuis Darwin, a beaucoup intéressé les éthologues et les psychologues, en fournirait la preuve. Ces expressions montreraient que l'affectivité se réduit à un ensemble restreint d'émotions fondamentales comme la joie, la surprise, la colère, la peur. Qui seraient les mêmes aussi bien chez l'animal que chez l'homme. L'expression faciale des émotions serait donc universelle puisqu'il*

---

<sup>1</sup> Notre Parole. Op.cit., p.165.

<sup>2</sup> Pendant la matière. Op.cit., p.31.

*existe, au niveau du système nerveux, un programme qui connecte les émotions spécifiques à des mouvements musculaires faciaux. Dans cette approche, seuls les événements qui activent le programme, c'est-à-dire les règles d'expression des émotions ou, encore, les conditions sociales de leur déclenchement, peuvent varier en fonction des cultures. »<sup>1</sup>*

L'auteur considère que l'homme n'investit pas la parole pour atteindre certains objectifs mais l'utilise uniquement pour éprouver une certaine joie. Il ne saisit pas ce don pour agir, la parole reste un objet et non un outil : « *Nous n'étions pas des bêtes qui avaient quelque chose à dire mais des animaux morts qui étaient traversés par la joie de parler. »<sup>2</sup>*

Parler, c'est un agrément pour Novarina dont « *le théâtre tend vers un jaillissement verbal qui résonne dans un lieu d'où l'homme s'est absenté »<sup>3</sup>*

La distinction réelle entre l'homme et l'animal d'après l'auteur reste, le nom. Si on le lui ôtait, il se trouverait sur le même pied d'égalité que l'animal « *En enlevant nos noms dès maintenant, nous allons nous dépouiller du reste de corps qui nous restait. Mesdames, messieurs, si la lutte continue, nous mangerons nos os et flûtiaux. »<sup>4</sup>*

Explication répétée dans *Le Discours aux animaux* : « *Je penserais que l'homme est en mot renversé, un animal entré dans le temps qui le fuit en fuyant, car c'est sa personne qui s'en va et non son nom à lui qui est immobile, et il se représente ainsi toujours dans es peintures comme un fuyard des animaux. »<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Op.cit., p.32.

<sup>2</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.38.

<sup>3</sup> PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1998, p.90.

<sup>4</sup> NOVARINA, Valère. *Le Repas*. Paris : P.O.L., 1996, p.28.

<sup>5</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.311-312.

## 4. L'acteur - animal

L'acteur, selon Novarina, se réduit à un animal que l'on dresse suivant ses besoins : « *L'acteur devant nous est un animal qui s'insoumet à l'image humaine.* »<sup>1</sup>

Il compare l'homme à l'acteur : ce dernier se détache entièrement de soi pour incarner le personnage qui doit présenter sur scène. Cet acteur devient ainsi « *cerveau visible, animal mental devant nous.* »<sup>2</sup>

Donc, le jeu des acteurs, c'est « *de se montrer en faisant croire que l'on est quelqu'un d'autre (...) leur transfiguration est le phénomène le plus étonnant, un acteur dévoile souvent sur le plateau, et sans le savoir, beaucoup de sa nature profonde.* »<sup>3</sup>

Aussi insiste-t-il : « *L'acteur sait que l'homme est le lieu d'un portement : il n'est pas l'individu juridique, le propriétaire d'une parcelle, le citoyen humain, le sujet du verbe, mais le théâtre animal où a lieu le portement, la portée et l'offrande de l'homme. Le mot personne lui va bien.* »<sup>4</sup>

Alors chaque acteur, et comme l'écrit Hegel dans son *Esthétique*, adapte son corps au message qu'il veut transmettre : « *On ne représente jamais un corps pour lui-même mais en fonction de l'idée que l'on en forme.* »<sup>5</sup>

L'acteur sur scène représente un autre monde, une autre réalité et une autre vérité mais reste toujours un animal : « *Dans l'espace en face de nous entre un homme mais c'est un animal sur un autre sol* »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Devant la parole.* Op.cit., p.81.

<sup>2</sup> *Pendant la matière.* Op.cit., p.115.

<sup>3</sup> MIQUEL, Jean-Pierre. *Le théâtre des acteurs, ces étranges animaux.* Paris : Flammarion, 1996, p.21.

<sup>4</sup> Ibid., p.168.

<sup>5</sup> ARDENNE Paul, *L'Image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle.* Op.cit., p.12.

<sup>6</sup> *Lumières du corps.* Op.cit., p.10.

-« *L'acteur est le seul animal qui se réinvente quand il apparaît(...) est la seule bête de naissance capable d'en imiter une autre et de passer au travers.* »<sup>1</sup>

Il se dépouille de l'homme qu'il est tous les jours pour personnifier celui qui doit représenter : « *Au théâtre il faut être des animaux. Interroger, en l'écartelant dans l'espace, non notre humanité\_ mais notre pantinitude.* »<sup>2</sup>

De son côté, Michel Pruner affirme qu' : « *Il n'est véritablement de sentiments, sinon ceux qu'on lui prête, suggérés par l'implicite de sa situation et de ses actes, qui prend forme grâce au jeu de l'acteur et à l'interprétation de ses paroles.* »<sup>3</sup>

L'acteur a un précieux rôle devant les spectateurs. En fait, l'acteur, en mettant de côté sa personne pour personnifier une autre, nous fait partager sa chance de pouvoir effectuer son premier voyage langagier parlé :

« *Dans le foyer optique et respirant du théâtre, j'observe avec amour\_ car seul l'amour est voyant\_ la passion de l'acteur : animal à libérer la pensée en brûlant les mots, ardent de langage, trouvant le souffle dans la lettre, la vie sous l'alphabet. Animal spirituel, il brûle le langage, c'est-à-dire qu'il le rend lumineux par sa passion respiratoire, par son action passive ; il l'éclaire par l'offrande de son corps rayonnant, consumé par le souffle.* »<sup>4</sup>

- « *Dans les plus beaux moments de l'acteur, on entend l'animal parler. Au théâtre, les spectateurs retrouvent l'expérience animale du premier parlant* »<sup>5</sup>

En résumé : « *Les personnages de La Scène, de L'Origine rouge, de L'Espace furieux, de L'Opérette imaginaire, ne sont pas des hommes, mais des animaux qui devant nous émettent des signaux humains. Ils sont débarrassés*

---

<sup>1</sup> *L'Envers de l'esprit.* Op.cit., p.81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>3</sup> PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre.* Op.cit., p.71.

<sup>4</sup> *L'Envers de l'esprit.* Op.cit., p.160.

<sup>5</sup> *Lumières du corps.* Op.cit., p.18.

*de toute figuration et de tout sentiment de reconnaissance et émettent sans fin des figures humaines »<sup>1</sup>*

Ces personnages ne cessent de nous faire découvrir la diversité humaine.

Novarina aborde avec beaucoup d'insistance ce sujet de l'animalité pour nous montrer l'égalité de l'homme et de l'animal par rapport aux exigences et aux conditions de la nature. Il insiste également sur le fait de ne pas mettre l'homme au dessus des autres créatures. Même le langage et l'intelligence ne peuvent le rendre supérieur aux animaux, Si ces valeurs ne sont pas suivies de la tolérance et de la miséricorde :

*« L'homme, qui de tous les animaux a la voix la plus articulée, est un animal plus parfait que les autres, mais reste en cela un animal parmi les autres. Si le langage met l'homme dans une situation à part, ce n'est pas en tant qu'il est capable de signifier, mais par ce qu'il signifie. »<sup>2</sup>*

Seule l'humanité peut le hausser vers la splendeur. Donc, c'est à lui de choisir d'être homme avec tout le sens du mot et de se sortir de l'animalité par l'esprit :

*« L'homme est à la fois un être culturel très particulier, aux performances exceptionnelles et redoutables, et un animal comme les autres. Il doit apprendre à assumer ces deux facettes de son être et s'affirmer, comme le dit Langaney (1991), « Animal et fier de l'être ».<sup>3</sup>*

Dans une des Épîtres des frères de la pureté (*Rasâ'il Ikhwân al-Safâ'*)\* nous pouvons lire un dialogue très étonnant entre les hommes et les animaux qui se plaignent au roi des Djinns, et dans lequel les

---

<sup>1</sup> Ibid., p.28.

<sup>2</sup> GONTIER, Thierry. *L'homme et l'animal la philosophie antique*. Op.cit., p.20.

<sup>3</sup> [http://www.cairn.info/article\\_p.php?ID\\_ARTICLE=RPHI\\_043\\_0299](http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RPHI_043_0299), L'animalité, Georges Chapouthier, CNRS.2/5/2009

\* Les *Rasâ'il al-Ikhwân al-Safâ'* (Les Épîtres des frères de la pureté) sont composés de cinquante deux épîtres sur différents sujets, incluant un traité (*Al-Risâla al-jâmi'a*) qui fait une synthèse de l'ensemble de l'ouvrage. Les auteurs vivaient à Bassorah en Irak et étaient reliés à la *da'wa* shî'ite ismaélienne.

animaux affirment qu'ils ont plus même de qualités que les hommes et que ces derniers ne peuvent pas sans raison les prendre comme esclaves et justifient cet esclavage par l'infériorité des animaux. En tant qu'artisans, les animaux dépassent l'homme en exécutant des œuvres délicates comme les abeilles, les oiseaux et les araignées. De plus, l'animal est inconscient de tout ce qui s'emparent de l'homme comme sentiments négatifs (chagrins, soucis, obsessions, accidents,...). Il passe sa vie à l'aise à l'abri des peines qu'endurent les autres. Et bien courir derrière les nécessités et les accessoires de la vie. Les animaux sont exempts de fautes, d'actes honteux, de mauvaises actions. Ils ne se battent pas entre eux, ne se maltraitent pas, n'usent pas de trahison même à l'égard des autres bêtes ; les hommes font bien pis qu'eux. Vertu donc, utilité, intelligence, piété, tout cela est à rapprocher du fait que les bêtes bénéficient de l'inspiration. Leurs petits sont instruits de l'utile et du nuisible par inspiration. Beaucoup de divers traits de caractères attribués aux animaux. <sup>1</sup>

L'homme devient facilement un point de transfert puisque, comme l'animal, il semble avoir le même type de souffrance et, à bien des égards, le même comportement. L'homme se sent à la fois très proche et très loin de l'animal qui est strictement lié à la nature.

---

<sup>1</sup> YVES, Marquet. *La philosophie des Ikhwan Al-Safa, de Dieu à l'homme*. Thèse présentée devant l'université de Paris IV, le 12 juin 1971, service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1973, pp. 283-281.

TROISIÈME CHAPITRE  
LA PANTINITUDE

*« L'homme, fier de marcher debout,  
Vante son équilibre :  
Parce qu'il court et va partout,  
Ce pantin se croit libre. »*

Pierre-Jean de Béranger (*Les marionnettes, dans « Œuvres Complètes »*)

Sur la scène et dans ses textes, Novarina a tendance à voir des pantins et des marionnettes. Il a même inventé un mot, “*pantinité*”, pour désigner ce qui y est relatif. Il se sert d’un autre terme, peut-être plus fort : celui de “*pantinitude*” qui rappelle un peu la “*négritude*” de Césaire : c’est un “*mot-manifeste*”, un mot très important qui permet de bien comprendre ce que Novarina cherche à faire. Cette tendance a été adoptée par certains écrivains comme le confirme cette analyse :

« *Chez les auteurs de la fin du XXe siècle, l’intégration de la marionnette dans des pièces destinées au théâtre d’acteurs resurgit avec la redéfinition de la notion de personnage et des frontières de l’humain : corps-objet, figures intermédiaires entre les choses et les êtres, entre le silence et la parole, comme dans l’adaptation mise en scène par Valère Novarina de sa pièce-fleuve « La chair de l’homme »(1995) » 1*

Novarina s’inspire de la tradition mais tient compte de nouveautés apportées récemment : « *La marionnette sort du castelet, fait dialoguer figures, acteurs et même danseurs (Philippe Genty), s’associe avec des plasticiens (Massimo Schuster, François Lazaro) et des metteurs en scènes (Alain Recoing et Antoine Vitez), explore les capacités expressives des objets(Maanrf) ou celles des projections (Jean-Pierre Lescot, Amoros et Augustin). Formes inédites et expressions traditionnelles réinventées (Nouveau Théâtre de Guignol) composent dès lors un paysage si varié que l’identité même de la marionnette devient problématique, certains préférant l’appellation de théâtre de figure. »<sup>2</sup>*

Mettre en avant le pantin plutôt que l’homme, c’est prendre position, refuser d’avoir une approche psychologique et s’inscrire dans une certaine histoire du théâtre. Cette histoire n’est pas forcément européenne : dans *Le Théâtre et son double*, Artaud se réclamait du Théâtre balinaï, Novarina est plus influencé par la tradition japonaise du Nô :

---

<sup>1</sup> *Encyclopédie mondiale des Arts de la marionnette*. Rédacteurs en chef : Henryk Jurkowski, puis Thieri Foulc. Montpellier: Éditions L’Entretiens, 2009, p.30.

<sup>2</sup> CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Op.cit., p.577-578.

« *Le corps de l'acteur n'est pas sa possession mais son projet. C'est chez l'acteur séminal du nô que ceci s'observe le mieux: le shité accomplit lentement une offrande devant soi, une dispersion et une donnée, une destruction, une projection d'un trait, un lancé, une défiguration. Pas de personnage, pas d'être pour personne, pas de moi pour personne, mais une issue, un exit, une aventure de l'homme hors de lui. Les amants eux aussi le savent : leur corps est devant et ils le portent en offrande.* » <sup>1</sup>

Ici, il s'agit de savoir en quoi le corps novarinien est comparable à un corps de pantin (côté mécanique, pas vraiment d'intentions dans le jeu des acteurs, mouvements et comportements bizarres) : l'acteur est parlé, agi ; il n'a pas vraiment d'intériorité, il subit presque la parole qui parfois fonctionne comme un électrochoc. Novarina semble le confirmer dans l'interview qu'il donne à la revue Scherzo :

« (...) *la parole nous a été donné soudain comme un coup qui nous a ouvert, qui nous ouvre encore, nous déséquilibre et met en marche...Une déflagration. Un éclair du jour...* » <sup>2</sup>

Cet électrochoc peut aussi être provoqué par la musique : c'est le cas dans *L'Espace furieux* où Daniel Znyk est “marionnettisé” par l'accordéoniste Christian Paccoud.

Celui-ci joue un rôle très important dans les pièces de Novarina qui explique dans *L'Envers de L'esprit* : « *La musique : soudaine parole des choses. La musique effracte, surgit dans le spectacle au détour d'un mot. Elle est comme un coup de théâtre porté à l'intérieur du théâtre. Elle ne naît jamais d'un temps vide ; elle ouvre l'espace qu'on n'attendait pas et vient s'y mesurer autrement. Entre Christian Paccoud.* » <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.182.

<sup>2</sup> *Scherzo, Revue de littérature*. Op.cit., p.11.

<sup>3</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.20.

## 1. *Le pantin= le comique*

Dans la tradition française du théâtre de Guignol (qui vient de Lyon), le rire est très important : Guignol est un « Robin des bois » français qui ridiculise l'autorité. Dans *L'Atelier volant* Boucot est un pantin ridicule, mais c'est lui qui tire les ficelles. A la fin de la pièce il reste au pouvoir. Mais en quoi consiste exactement cette tradition de Guignol ? Dans *Histoire des marionnettes*, nous trouvons la raison de cette création :

*« Mourguet prend ses sujets un peu partout, parfois même les emprunte au théâtre, mais n'y cherche guère qu'un prétexte à parler de son cher Lyon et faire vivre au bout de ses doigts le lyonnais qu'il connaît si bien »<sup>1</sup>*

Le dictionnaire de la langue française (cf grand Robert)<sup>2</sup>, explique que le terme vient de guigner “cligner de l'œil ” ce qui exprime la malice du personnage. Paul Fournel réfute cette hypothèse de type linguistique en certifiant que « *la poupée a les yeux bien en face des trous, elle affirme elle-même dans Le Pot de confitures qu'elle n'est pas « louche »* ».<sup>3</sup> Il suppose ce que Jean-Baptiste Onofrio affirme dans son introduction du Théâtre lyonnais de Guignol(1865) que :

*« Mourguet avait un voisin fort spirituel(...) lorsque le voisin avait bien ri il s'exclamait »c'est très guignolant !» ce qui voulait dire « c'est très drôle ». En jouant, Mourguet reprenait volontiers cette expression et c'est le public qui l'aurait retenue pour nommer le personnage. »<sup>4</sup>*

Le Guignol est aussi une personne involontairement comique, cette dimension se trouve chez Novarina, chez Boucot par exemple.

C'est le côté parodique et politique qui fait rire chez Guignol. Cette dimension a été reprise par la célèbre émission “*Les Guignols de l'Info* ”

---

<sup>1</sup> BATY, Gaston et CHEVANCE, René. *Histoire des marionnettes*. Paris: PUF/ Que sais-je, 2ème édition, 1972, p. 72.

<sup>2</sup> *Le grand Robert*. Tome 5. Paris : 1990, p.48.

<sup>3</sup> FOURNEL, Paul. *L'histoire véritable de guignol*. Paris-Genève: Slatkine, 1981, p.27-28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.26.

(qui passe sur Canal +) mais aussi par Novarina quand il met en scène les Machines à dire comme dans *L'Origine rouge* par exemple : « *Le panel d'enquêteurs informatifs dans l'exercice de son devoir d'ingérence mêlé aux forces proto-gouvernementales dont elles demeurent le plus sûr garant viennent d'apporter un cinglant démenti aux thuriféraires de la propagande adverse et de confirmer que les forces multi-aùbilatérales sont parvenues à assurer la maîtrisabilité de la situation* » etc. (...) <sup>1</sup>

On peut trouver un passage semblable dans *La Scène* où les machines se moquent de la politique :

« *LA MACHINE A DIRE LA SUITE : Le délégué de Fureur démocrate, le vice- de Totalité générale, le secrétaire d'Après moi le déluge, le trésorier de Du futur faisons table rase, les représentants de l'Association Connivence, accusés sous le quintuple bouloudouble triple chef de tergiversation consécutive, apostasie et abalabus de riens bocaust(...)* » <sup>2</sup>

Ces machines ne font plus partie de notre monde, elles ne parlent plus de manière compréhensible : « *Anthopö zito ! Etsin ihmistä ! ch'sir a mensh ! Runata maskachkani ! Atsna dhir argaz !* » <sup>3</sup> Etc.

Ces Hommes-Machines sont des pantins qui n'ont plus rien d'humain. Ils sont « *dépersonnalisés* ». C'est le versant négatif de la pantinisation qui ne concerne pas toujours l'art théâtral mais la société et les médias. Novarina se moque de ces « *machines-folles* » dans une longue scène de *L'Acte inconnu*, où La machine à faire l'homme et La machine à dire beaucoup nous annoncent des nouvelles étranges, très étranges même :

« *\_LA MACHINE A FAIRE L'HOMME : " Les découvertes des sciences anthroponodulaires pendent au nez des anthropodules " "Passez-moi l'expression, passez-moi plutôt l'anthropopantoscope."*

---

<sup>1</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.40.

<sup>2</sup> *La Scène*. Op.cit., p. 148

<sup>3</sup> Ibid., p.194.

*\_LA MACHINE A DIRE BEAUCOUP :... vient de déclarer le président Philibert au bord des sept croisements perpendiculaires de la nationale six cent soixante-deux. » .<sup>1</sup>*

Et tout au long de l'œuvre novarinienne, nous lisons des passages comparables qui nous laissent bouche bée.

Et on ne peut jamais se débarrasser de l'existence de cette machinerie en nous et dans notre vie quotidienne, Didier Plassard essaie de dédramatiser ce réel:

*« qui ne voit, pourtant, que cette poétique de la machine contribue néanmoins à familiariser l'être humain avec le nouvel environnement mécanique, et à ôter à celui-ci son aura de mystère, voire de terreur ?(...) La machine devient simple interlocuteur, compagnon de jeux, partenaire sexuel : sa présence dans la société des hommes est ainsi dédramatisée, l'humeur et l'ironie s'exercent à ses dépens, son travestissement en être vivant portant en définitive les germes de l'accoutumance et de la banalisation. »<sup>2</sup>*

Le corps de ce pantin est aussi habité par le démon de la publicité : *« dégustez Marcel Pantox ! sursurrez Pitadeau ! dormez Zébulgaz ! envoyez massif ! carniez les protoscopes ! chutez dans les sacs ! sentez bon ! charniez mille tubes ! saccharinez-vous ! protidez bracclets ! passez furtifs ! hissez gambettes ! faites de pierre ! Zébro vous propulge ! changez de sac ! »<sup>3</sup>*

Parfois ces machines ne savent pas ce qu'elles disent, comme dans *la Scène* : *« La machine à dire la suite, poursuivant son sillage, communique : Qu'est-ce que je dis ? »<sup>4</sup>*

Ces machines n'ont pas d'intériorité, elles sont vides comme des pantins.

---

<sup>1</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.97.

<sup>2</sup> PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Allemagne, France, Italie. Charleville-Mézières : Institut international de la marionnette Lausanne : L'Age d'homme, 1992, p.332.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.59.

<sup>4</sup> *La Scène*. Op.cit., p.100.

Ces Machines sont d'ailleurs en bois, comme des pantins.  
Novarina les invente sur scène, comme dans les photos suivantes :

La machine à dire beaucoup dans *La Scène* :

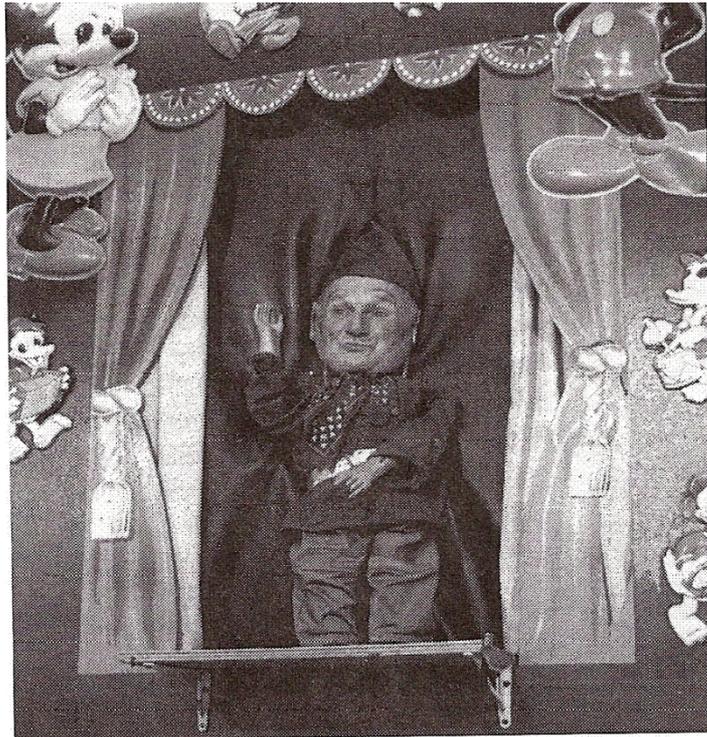


Et La machine à faire l'homme dans *L'Acte inconnu* :

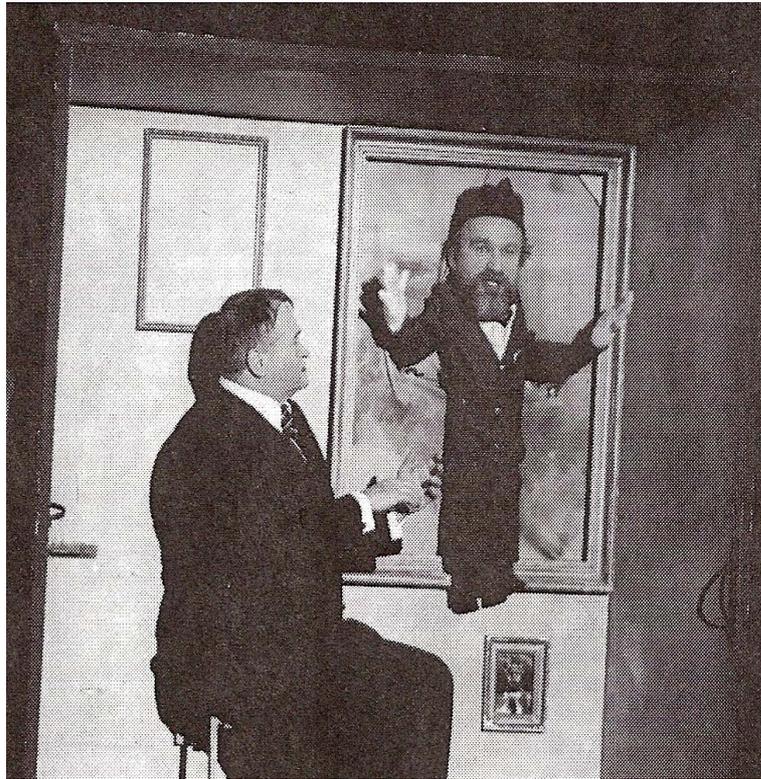


Novarina refuse que le pantin humain soit pantinisé par l'époque, par la société ou par les médias comme la télévision.

Guignol est donc une influence certaine mais il faudrait parler d'un autre personnage plus récent et beaucoup moins connu : c'est Gugusse de *La Loterie Pierrot* :



Quand il était enfant, Novarina allait à la Foire de Thonon. Parmi les attractions, il y avait un castelet qui a beaucoup influencé Novarina : certains effets sont même repris sur scène, par Dominique Pinon :



Un grand acteur comme Dominique Pinon est capable de se pantiniser, ce que confirme Novarina dans *Lumières du corps* :

« L'acteur au sommet de son art est une marionnette; joué par autre chose- ou par quelqu'un d'autre que lui. La petite marionnette qui apparaît dans *La Scène et L'Origine rouge* était déjà dans *La Chair de l'homme*; elle vient du théâtre forain et est l'image exacte de Gugusse, fantoche de *La Loterie Pierrot*, un minuscule militaire à grosse tête qui chantait *L'Ami Bidasse* et des airs de *Bourvil*. »<sup>1</sup>

Chez Gugusse, la tête est énorme par rapport aux jambes : cela peut faire peur aux enfants. De même, chez Guignol, le corps humain est rapetissé et sans mains. Cet univers est monstrueux comme les pièces de Novarina :

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.18-19.

*« Le rire surgit lorsque c'est au corps du spectateur de résoudre ce qui est déchiré. Par clair, le rire est comme une pensée du corps dans un grand état d'alerte et de sauve-qui-peut mental »<sup>1</sup>*

L'approche de Novarina rappelle aussi celle de Jarry, parfois volontairement bête comme dans *Ubu roi* : *« Il est deux manières d'exciter le rire: à force d'esprit ou à force de bêtise. »<sup>2</sup>*

Comme chez Jarry, le rire est très présent dans la mise en scène du pantin : *« La scène est à Pantin au milieu du rien humain. »<sup>3</sup>*

- *« Je suis le pantin de ma mère, je suis arrivé par terre par son trou. J'extrais ce rien de mes mains... c'est pas moi c'est mon pantin... c'est rien que d'la fumée humaine qui s'en va et d'la terre à balancer! »<sup>4</sup>*

La “*pantinisation*” au théâtre est comme un “*déhommage*” mais un “*déhommage*” intéressant et salutaire, ce qui rejoint ce développement de Derrida :

*« Le théâtre n'a jamais été fait pour nous décrire l'homme et ce qu'il fait. Et le théâtre est ce pantin dégingandé, qui musique de troncs par barbes métalliques de barbelés nous maintient en état de guerre contre l'homme qui nous corsetait. »<sup>5</sup>*

Son théâtre témoigne d'une singulière antinomie : apparemment comique, la raillerie se rapporte à la dérision des rapports sociaux et à la politique mais tout est poussé jusqu'à la crise, au point de rupture. Ce que montre ce théâtre est profondément tragique et profondément pessimiste sur la nature de l'homme surtout dans l'Atelier volant.

Il y a une certaine violence dans la représentation novarinienne des pantins.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.55.

<sup>2</sup> SOURIAU, Maurice. *La Préface de Cromwell, introduction, texte et notes*. Genève : Slatkine Reprints, 1973, p.80.

<sup>3</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.18.

<sup>4</sup> Ibid., p.136.

<sup>5</sup> DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Op.cit., p.342.

« Le recours toujours plus marqué au comique des formes populaire charge ces figures presque abstraites d'une corporéité aux multiples accidents cruels et burlesques. Corps sciés en deux, cadavres ressuscitant pour chanter, duo de l'Homme Sang et d'Autrui, s'entresaignant en proférant que "l'Homme n'est pas bon", ce jeu de pantins désaccordés mime joyeusement les défaites et les victoires de la pensée, les entrechoquements de lumière et d'obscurité au milieu desquels nous nous débattons. »<sup>1</sup>

Grâce au pantin qui ressemble beaucoup à un clown, Novarina dévoile aussi la vérité de l'être humain avec son côté dérisoire et parfois ridicule : « Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui, en s'exprimant, font rire. »<sup>2</sup>

Dans *Devant la parole*, on retrouve cette image de clown « Il y a, dans le rire accompagnant le don du corps qui s'effondre, un dépouillement de soi ; il y a une vraie sainteté du clown. L'acrobate qui chute, exécute la preuve comique de l'offrande de notre corps à l'espace. »<sup>3</sup>

Novarina s'inscrit donc dans une tradition qui a à voir avec le rire : « Le théâtre de poupées appartient à toutes les époques et à toutes les cultures; tous les genres y sont pratiqués, même si on note une préférence évidente pour le comique. »<sup>4</sup>

Mais en même temps, il propose autre chose : « Le corps de l'homme de Valère est assurément une création, telle que des milliers de dessins ont su l'indiquer, telle que des dizaines d'acteur l'ébauchent, sans donner voix à

---

<sup>1</sup> PLASSARD, Didier. *L'Acrobate et le clown : notes sur la corporéité comique dans l'œuvre de Valère Novarina*, in *Du comique dans le théâtre contemporain*, collectif, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble », Recherches & travaux, n° 69/2007, p.95.

<sup>2</sup> LECOQ, Jacques en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*. Paris : Actes sud-Papiers, 1997, p.153.

<sup>3</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p. 83.

<sup>4</sup> GORP, Hendrik van et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Op.cit., p.294.

*une figure toute tracée, quand ils adviennent en tant que corps, quand ils accouchent (indubitablement féminins) de l'autre de leur corps. »<sup>1</sup>*

## **2. Le pantin= le flottement, la mobilité et l'hésitation**

N'oublions pas qu'il existe plusieurs formes de marionnettes : les marionnettes à manchons (Guignol), les marionnettes de type "Gugusse" (avec la tête d'un homme et des membres trop courts) et les marionnettes à fils.

La marionnette avec un fil reflète peut-être la faiblesse de l'homme devant une vie oscillante où rien n'est sûr pour lui. Cette incertitude est très novarinienne. Ces personnages sont pleins d'inquiétude et d'incertitude, un peu comme des animaux : « *Au théâtre il faut être des animaux. Interroger, en l'écartelant dans l'espace, non notre humanité-mais notre pantinitude. Voir la parole sortir en volutes des bouches de chair ou de bois et s'en étonner. S'étonner de ce ruban matériel qu'on souffle. »<sup>2</sup>*

Avant le spectacle la marionnette est un peu comme un cadavre dans la tradition africaine, étant donné qu'elle ne s'exprime pas, ne crée pas de vie autour d'elle :

*« Une marionnette possède parfois un "corps-tabou". Prenons le cas de la marionnette traditionnelle, où ce tabou parait au moment où celle-ci gît inanimée dans les coulisses et ne participe pas au spectacle- moment comparable à la mort. »<sup>3</sup>*

Elle ne ressuscite qu'avec son apparition dans le spectacle. Selon Novarina, le théâtre présente une sortie de l'être humain, une promenade hors de la nature quotidienne :

---

<sup>1</sup> STEINMETZ, Jean-Luc. *L'impératif nominatoire*, in *Europe*. Op.cit., p.9.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.13.

<sup>3</sup> DARKOWSKA-NIDZGORRSKI, Olenka "la marionnette africaine", in *Le corps tabou*, internationale de l'imaginaire, nouvelle série\_ N°8, BABEL, maison des cultures du monde, 1998, p.91-92.

« Le théâtre comme voyage hors du corps et traversée. Il n'y a pas que l'acteur qui sorte de soi; il y a tout un jeu, un très grand travail, tout un voyage du spectateur hors de lui. »<sup>1</sup>

Novarina de son côté met en scène l'entrée et la sortie, la naissance et la mort. Le début du *Drame de la vie* donne une image de cela : « *Le théâtre est vide. Entre Adam.*

ADAM. *D'où vient qu'on parle ? Que la Viande s'exprime ?  
Il sort. »*<sup>2</sup>

Adam est seul et il ne comprend pas sa propre existence, il est fragile comme un pantin. L'essayiste Yoshi Oida explique :

« Un maître de zen compara une fois les humains à des marionnettes retenues par des fils. Aux moments de la naissance et de la mort, ces fils sont tendus à l'extrême ou brutalement retirés. Quand les gens meurent, disait-il, le fil est rompu et, dans un fracas, la marionnette s'effondre. Il en va de même pour l'acteur lorsqu'il joue en scène. Il est une marionnette retenue et manipulé par les « fils » de son esprit. »<sup>3</sup>

Le fil est aussi celui de l'équilibriste : « *Séjourner sur le fil de l'ambivalence, garder un pied sur l'équilibre instable tendu : masque de l'acteur en Janus et en Dionysos réversible.* »<sup>4</sup>

Nous sommes des équilibristes qui jouons sur différents fils en suivant les fils qui nous mouvementent et font de nous des marionnettes.

Mais la métaphore des fils n'est pas forcément novarinienne ; pour lui la parole vient du sol, un peu comme dans ce dessin :

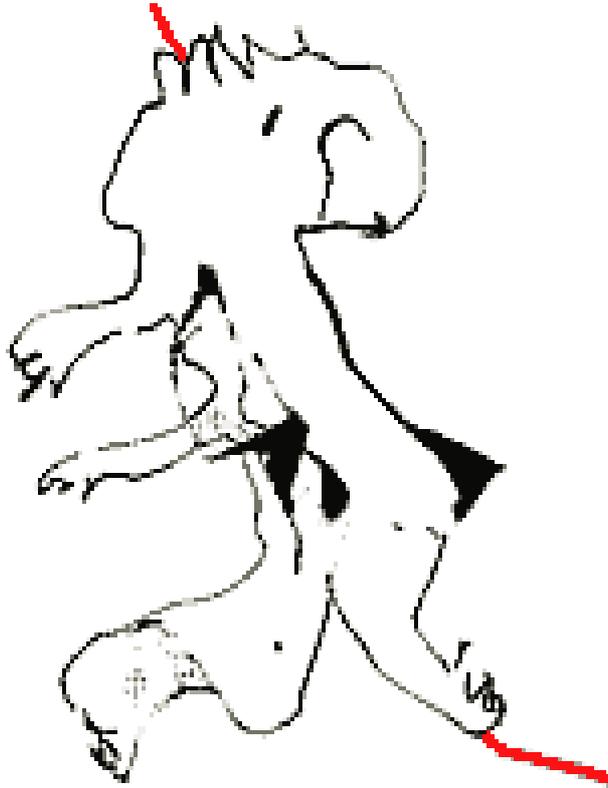
---

<sup>1</sup> *Pendant la matière*, Op.cit., p.47.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*, Op.cit., p.9.

<sup>3</sup> OIDA, Yoshi avec la collaboration de Lorna Marshall. *L'Acteur invisible*. Essai traduit de l'anglais par Isabelle Famchon. Paris : Actes-Sud, 1998, p.38.

<sup>4</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.12.



Le langage novarinien joue le rôle du marionnettiste et réduit l'homme à une simple marionnette lié par des fils au langage : « *Nous sommes jouets des mots, soumis à leurs mouvements erratiques. Nous perdons de jouer en jour la maîtrise du langage et c'est lui qui nous agit.* »<sup>1</sup>

Dans *La Scène*, il confirme : « *Ma vie est l'histoire d'une marionnette agitée par les choses déjà toutes dites.* »<sup>2</sup>

Pour Novarina la parole vient de Dieu et les mots viennent de l'homme. La parole doit agir par en dessous, comme une main invisible.

Il faut donc retrouver la parole qui vient de Dieu et se méfier un peu des mots que l'homme a inventés. Il faut retrouver un lien ancien qui s'est perdu, «*renouer les fils* » avec Dieu et la parole des origines :

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.70.

<sup>2</sup> *La Scène*, Op.cit., p.32.

c'est un des thèmes de Valère Novarina. Parfois les personnages arrivent à renouer avec ces fils perdus comme dans *Le Drame de la vie* où L'Autocrate dit : « Ah, vous m'avez pénétré de liquide essentiel ! Ah, vous m'avez donné la vie, merci Dieu ! »<sup>1</sup>

Chez Novarina la "pantinisation" doit être profonde et radicale et peut-être même totale. Les ficelles sont trop fragiles pour Novarina. L'homme qui peut s'élever au rang du marionnettiste risque de tomber dans le ridicule et devient ainsi le Piégeur piégé :

« On représente l'homme comme un petit pantin à ficelles, raisonneur et capturé - pion de la troupe ou nœud de viscères- coincé toujours entre ses turgescences et ses appétits gros. On exhibe ses rateries quotidiennes, on trouve l'homme bien bas, on n'est pas fier d'en être. Sur scène, il ne s'échange plus que des calculs ou des symptômes entre culs- de-jatte sociaux.»<sup>2</sup>

Diderot écrit : « Un grand comédien est un autre pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre. »<sup>3</sup>

Le pantin est donc une image de l'homme : « Une marionnette est en réalité la reproduction plus ou moins fidèle, plus ou moins interprétée, d'un être vivant, dans une proportion variable, et plus ou moins capable de mouvements déterminés, pouvant évoquer toutes sortes de sentiments, d'états d'âme et d'attitudes, bref, ayant des possibilités dramatiques, étant animée soit visiblement soit invisiblement à l'aide de n'importe quel moyen inventé par son "manipulateur" »<sup>4</sup>

Ces objets (marionnette, pantin, etc...) remplacent l'acteur et transfèrent ses sensations et ses peines, comme le confirme Henryk

---

<sup>1</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.144.

<sup>2</sup> *Pour Louis de Funès*, Op.cit., p.139.

<sup>3</sup> DIDEROT, Denis. *Écrits sur le theater II, Les acteurs, Paradoxe sur le comédien et Lettres à mademoiselle Jodin suivi de Rémond de Sainte-Albine*, préface, notes et dossier par Alain Ménil. Paris: Pocket, Agora les classiques, collection dirigée par François Laurent, 1995, p.103.

<sup>4</sup> BENSKEY, Roger-Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint Genouph : Librairie Nizet, 2000, p.9.

Jurkowski : « *Les objets ont été de tout temps utilisés dans la littérature allégorique où ils symbolisaient, comme les animaux, les défauts et les passions humaines (...) la marionnette cristallise le désir de l'homme de trouver un substitut artificiel à l'acteur, voire substitut à l'homme.* »<sup>1</sup>

C'est le côté plastique du pantin qui intéresse Novarina. Il part du pantin pour bâtir son théâtre. Le pantin peut même être à la base de son théâtre : « *En définitive la marionnette en tant que telle est une véritable sculpture qui doit être dotée de son expressivité propre, c'est-à-dire spécifiquement plastique. De marbre, d'argile, de plâtre, de bronze, de carton ou de papier, peu nous importe ici. Ce qui importe, c'est tout ce qu'elle parvient à exprimer déjà dans sa fixité de statue.* »<sup>2</sup>

Dans l'article de *l'Encyclopédie universalis*, consacré aux marionnettes, Paul-Louis Mignon parle du vide au pantin :

« *Ce vide et cette disponibilité d'objet suscitent une ambiguïté qui assure le singulier pouvoir qu'on a parfois le sentiment de surprendre dans l'expression de la marionnette : jusque dans l'inaction, la marionnette paraît douée encore d'on ne sait quelle existence.* »<sup>3</sup>

Ce vide du pantin passionne Novarina, au point de s'identifier lui-même au pantin. Pas n'importe quel pantin mais celui de sa mère. Il se permet de réagir derrière ce pantin qui n'est autre que lui-même, en violant ainsi les droits de sa mère (la marionnettiste). Ainsi il efface le pouvoir de sa mère sur lui en cachette. De cette manière, on se trouve face à un monde novarinien blanc. Cette action va perdurer dans le temps puisque ce patrimoine est héréditaire (la mère marionnettiste était pantin et le fils pantin deviendra marionnettiste :

« *Je suis le fils postérieur de ma mère et j'agite déjà par-derrière son pantin. Je vide le monde par la base. Je suis le pantin de ma mère et j'agis sa*

---

<sup>1</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses, la Marionnette au XXe siècle*. Seconde édition revue et augmentée, Montpellier: Edition L'Entretiens, 2008, pp.181-199.

<sup>2</sup> JAPELLE, Hubert. *Les Enjeux de l'interprétation théâtrale*. Paris : L'Harmattan, 1997, p.99-100.

<sup>3</sup>*Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis éditions, Tome 14, 1995, p.574.

*vie à blanc, à blanc, à vide, à vie et à son insu. Je rends le monde blanc. C'est à force de blancheur.»<sup>1</sup>*

Dans *La Scène* « Rien n'est plein que du vide »<sup>2</sup>

L'animalité (ici : tigre, oiseau) est à rapprocher de la pantinité : « Ce qui est beau dans la marionnette, c'est la sortie d'homme. Mais ça, l'acteur bien dédoublé-comme il y a le clavier bien tempéré- peut le faire aussi. L'acteur au sommet de son art, devient une marionnette; il est à la fois le tigre et le dompteur- c'est ce que l'on disait de Mounet-Sully. A la fois l'oiseau posé sur la vague, la houle du texte et la mer qui respire.»<sup>3</sup>

Dans *l'animal ou la kénose de Dieu*, Jean-Marie Pradier évoque *Pour Louis de Funès* et explique en quoi consiste ce vide : « Le vide, le rien, l'abîme sont les conditions de la plénitude propre à l'expérience portée à son incandescence »<sup>4</sup>

Lydie Parisse parle aussi de *Pour Louis de Funès* qu'elle cite dans son livre *La parole trouée* : « (...) il faut bien qu'il sache, l'acteur s'il veut continuer à jouer, (...) que c'est de vide que l'énergie s'alimente(...) oui oui l'énergie ne s'est jamais nourrie que de vide(...) »<sup>5</sup>

La notion de vide est donc très importante dans la manière de présenter le pantin, l'acteur et même l'homme en général: « L'acteur est le porteur du vide. Celui qui agit en portant le vide en lui, u homme troué. Celui qui agit parce qu'il porte le vide en lui. »<sup>6</sup>

A la page 25 de *L'Origine rouge* : « Tous les hommes sont vides dehors comme dedans et pleins d'ordure cependant. »<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *La Scène*, Op.cit., p.30.

<sup>2</sup> Ibid., p.18.

<sup>3</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.19.

<sup>4</sup> PRADIER, Jean-Marie. *L'animal, ou la kénose de Dieu*, in *Europe*. Op.cit., p.40.

<sup>5</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.143.

<sup>6</sup> *Le vrai sang*, Op.cit., p.21.

<sup>7</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.25.

Ainsi dans *Le Discours aux animaux* : « Très jeune j'ai eu mon corps creusé en vide tout plein d'erreur. »<sup>1</sup>

Et à la page 260 : « Splendide homme, tube vivifiant, amné et omné, je t'ai subi et vu jusqu'à ce jour, jusqu'à habiter toute ma vie à l'intérieur de toi dans ton cerveau géant. Lève-toi, maintiens debout ta tête dressée par mes questions et réponds par le bien quand le vide t'interroge ! »<sup>2</sup>

Et dans *Pour Louis de Funès* : « L'homme n'est pas du tout un animal qui s'est mis à parler, mais une matière toute pleine de vide que ce vide même fait parler. »<sup>3</sup>

L'homme novarinien, statue vivante, se voit dans l'obligation d'incarner la vie d'un pantin à humaniser en créant une relation fusionnelle entre les deux même si elle n'est pas forcément souhaitée par l'homme puisque son propre pantin est animé : « En forme de corps, cadavre vivant m'a été chargé à l'instant d'habiter. Une enfanterie en forme de vie m'a été donné de former. En forme de pantin humain avec son derrière en guise de dedans et son rien en forme de mien qui attend. Alors que mon pantin véritable était construit en pâte d'anticadavre où je m'étais pas encore abstenu d'habiter. »<sup>4</sup>

Novarina ne s'inspire donc pas seulement de Guignol, il s'inspire de la mystique chrétienne mais aussi du père Ubu de Jarry qui est à la fois la caricature d'un professeur, un pantin ridicule, un "fantoche" et un personnage de théâtre.

Le mot pantin est même utilisé dans ce passage de la pièce de Jarry : « Mère Ubu, seule : Maintenant que ce gros pantin est parti, tâchons de faire nos affaires, tuer Bougrebas et nous emparer du trésor. »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.37.

<sup>2</sup> Ibid., p.260.

<sup>3</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.137.

<sup>4</sup> NOVARINA, Valère. *L'Avant dernier des hommes*. Paris : P.O.L., 1997, p.22.

<sup>5</sup> JARRY, Alfred. *Œuvres*. Sous la direction de Michel Décaudin et als. Paris : Robert Laffont, 2004, p.271.

Michel Pruner affirme : « *Selon le principe de la marionnette chère à Jarry, les auteurs font de leurs créatures des fantoches sans intériorité (...)* »<sup>1</sup>

C'est le cas de Novarina, même si le mot fantoche est trop péjoratif : le mot fantoche s'applique bien à Boucot, mais les autres personnages ne sont pas forcément des fantoches ridicules.

Les premières représentations d'*Ubu roi* furent jouées par des marionnettes. Ce ne furent pas les seules. Les gravures d'*Ubu* le représentent comme une sorte de pantin : « *Ubu roi d'Alfred Jarry (...) met en jeu sur le mode parodique des personnages réduits à l'état de pantins, sans vraisemblance ni profondeur.* »<sup>2</sup>

Il y a sans doute un grand secret derrière les marionnettes et leur présence sur scène : « *L'écrivain fait appel à la marionnette pour se débarrasser de l'acteur dont la présence entravait sa recherche d'un théâtre non réaliste. Toutefois la méconnaissance des exigences du genre et des tempis du spectacle aboutit non pas à une pièce jouable par des marionnettes, mais à un théâtre poétique destiné à la lecture.* »<sup>3</sup>

Franck Evrard avance cette idée : « *Jarry impose l'usage du masque, "l'effigie du personnage". Il ne faut pas d'étoiles mais une homogénéité de masque bien ternes, dociles silhouettes (...) Pionner de la notion d'avant-garde, il inaugure également une ère de théâtre où la marionnette prendra de plus en plus la place de l'humain. (...) au sens propre et au sens figuré.* »<sup>4</sup>

Chez Novarina comme chez Jarry la marionnette a vraiment pris la place de l'humain, ce qui est souvent très drôle (apparence, gestes, répliques...) mais qui peut aussi être tragique (pouvoir abusif...). *Ubu* et *Boucot* sont à la fois comiques et monstrueux.

---

<sup>1</sup> PRUNER, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Paris: Nathan, 2003, p.82.

<sup>2</sup> Ibid., p.12.

<sup>3</sup> FOURNEL, Paul. *Les Marionnettes*. Préface d'Antoine Vitez. Paris: Bordas, 1982, p.113-114.

<sup>4</sup> EVRARD, Franck. *Le théâtre français du xx siècle*. Paris : Ellipses, 1995, p.17.

Artaud a un peu la même approche quand il écrit : « *l'apparition d'un Être inventé, fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien.* »<sup>1</sup>

Pourtant l'approche du corps novarinien est différente de celle d'Artaud : « *Il en résulte que la chose signifiée prend corps, mais un corps double, imaginaire et concret à la fois, une espèce de masque qui coïncide pourtant avec la chose naturelle tout en la dénaturant.* »<sup>2</sup>

Dans cet extrait, Novarina démontre que le personnage imaginaire représenté peut l'emporter sur le réel et crée ainsi un amalgame entre la raison et l'imagination.

Il reste cependant comme chez Artaud une part de souffrance et de violence, ce que confirme Olivier Dubouclez dans *La physique du drame* : « *L'acteur novarinien pourrait à lui seul faire l'objet d'une phénoménologie du corps souffrant : les comédiens en témoignent. « un masque enlève le visage », écrit Novarina (DLP,80) : formule qui ne doit pas s'entendre au sens du rôle qui viendrait offusquer le visage de l'acteur en représentation, mais qui désigne plutôt la violence de l'acteur d'un travail verbal qui attaque la chair de l'homme* »<sup>3</sup>

La tradition du pantin est aussi à rapprocher de la tradition du masque ; d'ailleurs ce thème est aussi très souvent abordé par Novarina qui affirme que le visage de chacun d'entre nous n'est autre qu'un masque qui nous a été attribué par notre Créateur :

---

<sup>1</sup> ARTAUD, Antonin. *La mise en scène et la métaphysique*, in *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, Folio essais, 1964, p.65.

<sup>2</sup> BOND, Edward et al. *Inédits et commentaires*. Paris : L'Arche, 2003, p.64.

<sup>3</sup> DUBOUCLEZ, Olivier. *Valère Novarina, la physique du drame*. Dijon : Les presses du réel, 2005, p.86.

« Le masque d'homme porté par l'homme; pânîm, la force. Nous sommes faits à l'image de la force que nous ne pouvons voir? Non. Il nous fait à son image de parlant. »<sup>1</sup>

Il y a une sorte de simplicité du masque et du pantin, une absence d'intériorité apparente puisque la construction psychologique du masque ne peut se faire que par des représentations sur scène :

« Le personnage retourne à ses origines. Son nom même renvoie à "persona"- le masque-: il constitue une entité sans psychologie ni intériorité, qui n'existe que par la situation dramatique et qui ne se définit que par la relation qu'il tisse avec les autres. »<sup>2</sup> Une image qui intéresse Novarina.

Jacques Lecoq insiste sur le côté important du masque puisque c'est lui qui pilote l'acteur. Un masque expressif aide l'acteur à se mettre facilement dans la peau du personnage désigné par le masque et simplifie sa prestation théâtrale :

« Le masque expressif fait apparaître les grandes lignes d'un personnage. Il structure et simplifie le jeu, car il délègue au corps des attitudes essentielles. Il épure le jeu, filtre les complexités du regard psychologique, impose des attitudes pilotes à l'ensemble du corps »<sup>3</sup>

Le masque est « le seul véritable faux visage » séparable de son porteur, il garde son statut de «tête », investie d'une certaine vie, même quand aucun corps vivant ne l'anime. (...) les masques nous renvoient à ce moment décisif de la construction de notre identité : « le stade du miroir »<sup>4</sup>

Le pantin est doté de la même simplicité que le masque, il permet d'avoir accès à une autre dimension et à une plus grande vérité : « Le masque met en scène un simulacre qui permet d'accéder à la vérité. Sans

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.180.

<sup>2</sup> PRUNER Michel, *Les théâtres de l'absurde*. Op.cit., p.111.

<sup>3</sup> LECOQ, Jacques en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*. Op.cit., p.63.

<sup>4</sup> GIOVANNI, Pier d'Ayala et BOITEUX, Martine. *Carnavales et mascarades*. Préface de Marc Augé. Paris: Bordas: spectacles, 1988, p.181-183.

*masque, il n'y a pas d'accès à la vérité. En l'absence du masque, il n'y a que la norme érigée en masque suprême. »<sup>1</sup>*

Les personnages de Novarina ne sont peut-être pas aussi simples que des pantins, il reste un peu d'humanité en eux. Ils se posent des questions sur leurs corps et leurs origines :

*« Tous les textes de Novarina se déploient dans la perspective d'un dépassement du couple affirmation-négation. Leur voie est celle de l'excès : ils affirment trop, ils nient trop. [...] C'est en ce sens qu'on pourrait dire que l'étrange réalisme de Novarina est le miroir du réel : son théâtre représente le monde à l'envers. Dans le monde, les êtres humains sont réellement eux-mêmes en deçà d'eux-mêmes, vers l'origine, vers l'enfance, ou, à chaque instant de leur existence, avant d'exister, dans les bredouillements et les confusions qui précèdent la parole articulée, l'incertitude qui précède le choix, l'indéterminé d'avant toute détermination et toute séparation.»<sup>2</sup>*

Ses personnages ont l'air de souffrir, un peu comme s'ils disaient *“ Je souffre naissance ”* (pour citer Claudel) : *« Je souffre naissance. Je suis forclos. Fermant les yeux, rien ne m'est plus extérieur, c'est moi qui suis extérieur. Je suis maintenu: hors du lieu j'occupe une place. Je ne puis aller plus avant; j'endure ma source. »<sup>3</sup>*

Peter Brook a une conception peut-être plus classique que Novarina, mais propose aussi que l'acteur réinvente son propre masque sur la scène en enlevant *“ le soi ”*, en étant hors de lui:

*« L'acteur met son visage, et d'une certaine façon il s'est débarrassé d'un de ses propres masques. Le masque de chair disparaît et l'acteur entre en contact étroit, en contact épidermique, avec un visage qui n'est pas le sien, mais celui d'un type d'homme très fort, essentiel. Sa capacité d'être comédien lui fait saisir qu'il peut être ce personnage. »<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> *Le Corps travesti. Travestissement, comble du théâtre* « entretien avec Olivier Py et Michel Fau » réalisé par Bruno Tackels. Bruxelles : Alternatives théâtrales 92, 2007, p.8.

<sup>2</sup> JOURDE, Pierre. *La Littérature sans estomac*. Op.cit., p.270.

<sup>3</sup> CLAUDEL, Paul. *Art poétique*. Paris, Gallimard, 1984, p.108.

<sup>4</sup> BROOK Peter, *Points de suspension*. Op.cit., p.311.

L'acteur dès l'origine du théâtre, a su s'effacer pour céder la place au personnage qu'il doit représenter sur le plancher : « *L'acteur bien avisé, c'est un qui s'assassine lui-même avant d'entrer, un qui n'entre pas en scène sans avoir marché par-dessus son corps.* »<sup>1</sup>

Un néologisme comme "Ahumain" explique un peu ce qui se passe pour le personnage novarinien : « *Dans l'indifférence à autrui et à soi, dans le plus grand détachement, l'homme vient ici publiquement se retirer de l'homme. Ahumain est le personnage. Le voir surgir nous fait passer à nouveau par notre pantinitude, par notre être de bois, notre lignitude et notre animalité.* »<sup>2</sup>

Les marionnettes représentent en elles-mêmes un genre théâtral : « *En tant que phénomène théâtral, le jeu de la marionnette implique une action dramatique, une figuration de la réalité, un espace ou emplacement scénique, et des spectateurs. La marionnette est une forme d'expression théâtrale, avant d'être l'idée expressive qu'on s'en est faite.* »<sup>3</sup>

Novarina joue avec les mots pour témoigner du réel et trouver un moyen efficace afin de provoquer l'authenticité de la vie, il recherche une intensité plus grande pour passer dans une autre réalité, la marionnette aide à ce dévoilement :

« *Il y a alors suspension du temps et de l'espace : toutes les échelles disparaissent, toutes les horloges s'arrêtent, la légende, le mythe commencent et l'on peut recréer le monde, jouer le cosmos, s'adresser au cœur de l'homme et à son inconscient. (..), la marionnette est l'instrument fondamental du symbole et du transfert, elle débusque le mal social et l'exprime ; son rôle d'exorciste, même inconscient, est permanent et rejoint le sacré.* »<sup>4</sup>

Au fond, le théâtre novarinien est une sorte de confrontation entre marionnettes, un peu comme le souligne Sovanna Phum : « *Les marionnettes rivalisent d'audace pour faire vivre leur peau sur la surface du*

---

<sup>1</sup> Pour Louis de Funès. Op.cit., p.117.

<sup>2</sup> COSTAZ Gilles, « La parole opère l'espace », *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet 2001, p. 98-103.

<sup>3</sup> BENSKEY, Roger-Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Op.cit., p.23.

<sup>4</sup> MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Op.cit., p.295.

*drap, s'approchant tour à tour du micro accroché à la structure de bois pour faire entendre les remarques de leur personnage. »<sup>1</sup>*

Les notions d'offrande fragile (et de sacrifice comique) de l'acteur pantinisé sont aussi très importantes : « *Il y a dans le pantin et l'acteur véritable l'offrande d'un homme. Tout théâtre, en petit ou en grand, en castelet, au jardin du Luxembourg ou à Bayreuth, dans Shakespeare ou dans Gugusse de La Loterie Pierrot, tend vers ce sacrifice, ce don de la figure humaine* »<sup>2</sup>

Sartre affirme que : « *L'acteur comique apparaît comme un pitre qui délivre l'homme de lui-même par un sacrifice ignominieux dont nul ne lui sait gré.* »<sup>3</sup>

La marionnette permet une bascule dans autre chose : « *La marionnette renverse tout: elle met l'homme bas. Les marionnettes sont des fétiches, des hommes faits de main d'homme. L'homme est en chose, offert comme une chose et un présent. Un projectile qui surgit. Et aussi quelque chose de jetable.* »<sup>4</sup>

Novarina propose une recherche d'un genre nouveau, dans la ligné d'Artaud : « *Dans cette recherche d'un nouveau langage dramatique, Artaud n'a pas évité la question de l'effigie. Outils de distanciation et de déréalisation, le masque, la marionnette et le mannequin apparaissent déjà au XIXe siècle pour lutter contre un théâtre sclérosé. Néanmoins, Isabelle Krzywkowski insiste sur le fait qu'Artaud, dans l'usage qu'il fait de l'effigie, a largement dépassé les pratiques proposées avant lui.* »<sup>5</sup>

Novarina va peut-être encore plus loin qu'Artaud dans ce questionnement : « *Une masse pour marionnette. Finale en dithyrambe et anthropomachie: dans la mêlée des fétiches, par leur lutte, leurs chutes en catastrophe, on irait voir l'idole humaine se défaire.... A nous, "les modernes" \_*

---

<sup>1</sup> PHUM, *Sovanna. Théâtre d'ombres*, texte de Stéphane Janin. Montreuil : Éditions de l'ŒIL, 2003, p.16.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.20.

<sup>3</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, folio/essais, 1992, p.228.

<sup>4</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.21.

<sup>5</sup> Par Elisabeth Poulet. Publié sur *Acta* le 12 octobre 2005.

*qui pensions finir par (le) connaître, l'avoir bien repéré, les pantins nous disent à la fin, nous serinent avec la voix de polichinelle: "Allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé!" et ils sortent du logodrome en criant: "Panique dans la matière! Panique dans la matière!" »<sup>1</sup>*

Il dit aussi que « *(les) acteurs sont des figures en déséquilibre, des pantins mobiles captifs de la forêt humaine, un alphabet d'anthropoglyphes sauvés et perdus.* »<sup>2</sup>

Novarina établit souvent un parallèle entre les acteurs et les pantins : « *Les acteurs seront apathiques comme des marionnettes. Le paradoxe, c'est que chaque phrase, pourtant, chaque mot, témoigne du proprement douloureux du corps dans l'espace.* »<sup>3</sup>

-« *Les acteurs tendent toujours à devenir apathiques comme des marionnettes. Chaque phrase pourtant, chaque mot, témoigne du portement douloureux du corps dans l'espace.* »<sup>4</sup>

-« *Penser que "je" est une marionnette morte qui demande à être remise en mouvement.* »<sup>5</sup>

Ce parallèle entre les acteurs et les pantins est confirmé par Olivier Dubouclez, qui explique que « *l'acteur et la marionnette sont(...) appelés à une collaboration fructueuse* » dans le théâtre contemporain et que la confrontation entre l'acteur et la marionnette « *n'est pas la moindre des originalités du théâtre de Novarina.* », il ajoute :

« *La scène est parfois envahie de fantoches et d'homoncules qui célèbrent »la défaite de l'homme* ». <sup>6</sup>

Novarina veut que l'acteur soit comme un pantin de bois : « *L'acteur doit se faire passeur de parole. Il doit être capable de se plier à une*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.22.

<sup>2</sup> Ibid., p.30.

<sup>3</sup> Scherzo, *Revue de littérature*. Op.cit., p.3

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.31.

<sup>5</sup> *L'Envers de l'esprit*, Op.cit., p.200.

<sup>6</sup> DUBOUCLEZ, Olivier. *Valère Novarina, la physique du drame*, Op.cit. p.96.

*discipline d'acier. Il doit se pantiniser, être parlé, soufflé. Devenir un instrument de musique. Donc en bois comme le sont souvent les instruments. »<sup>1</sup>*

Se pantiniser, c'est "sortir d'homme", refuser de voir les choses avec des yeux humains : « *Il faudrait porter un regard sur l'homme depuis l'extérieur de l'homme: depuis l'animal, depuis Dieu, depuis le caillou, depuis le pantin. »<sup>2</sup>*

Il faut se défaire de l'homme : « *C'est ce que fait l'acteur, incarné en corps et costumé en homme et en pantin, fait homme, c'est – à- dire défait ; c'est là, la grande passion contaminante de l'acteur agi.»<sup>3</sup>*

L'acteur doit aller au bout de son travail sur le corps ; ce n'est pas du tout un travail psychologique mais plutôt un travail organique, rythmique et presque animal :

*« Le corps de l'acteur c'est son corps-dedans (pas sa silhouette chic de marionnette stylée, pantin exécuteur), son corps profond, du dessous sans nom, sa machine à rythme, là où ça circule en torrent, les liquides (chyme, lymphe, urine, larmes, air, sang), tout ça qui, par les canaux, les tuyaux, les passages à sphincters, dévale les pentes, remonte pressé, déborde, force les bouches, tout ce qui circule dans le corps fermé, tout ça qui s'affole, qui veut sortir, poussé et reflué, qui, à force de se précipiter dans les circuits contraires, à force de courants, à force d'être renvoyé et expulsé, à force de parcourir le corps entier, d'une porte bouchée à l'autre bouche, à force, finit par se rythmer, se rythme à force, décuple sa force en se rythmant -le rythme ça vient de la pression, de la répression- et sort, finit par sortir, ex-créé, éjecté, jaculé, matériel.»<sup>4</sup>*

Le jeu de l'acteur peut dépasser même son rôle de réciter un texte, il peut arriver jusqu'à l'inventer, Ce que Martine David affirme dans ce passage :

---

<sup>1</sup> TOULZE, Thierry. *Le sacrifice comique de Valère Novarina. Etude rhétorique de la période 75-2004*, thèse de doctorat en Lettres Modernes, sous la direction de Bernadette Bost, Université de Grenoble – UFR de Lettres, Langages, Musiques, 2004, p.355.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*, p.49.

<sup>3</sup> *Devant la parole*, p.152.

<sup>4</sup> NOVARINA, Valère. *Lettre aux acteurs*, in Théâtre des paroles, Paris : P.O.L., 1989, p.23.

« Nul ne conteste à l'acteur son rôle d'instrument ; en revanche, son rôle d'instrumentiste est parfois réduit au minimum : l'acteur doit alors se laisser manipuler comme une simple marionnette ; parfois au contraire, ce rôle est magnifié à l'extrême\_ l'acteur est alors reconnu comme un véritable créateur, au même titre que l'auteur et le metteur en scène. »<sup>1</sup>

Novarina écrit en parlant de l'acteur Daniel Znyk: « Il n'hésite pas, sur scène, à aller profondément ailleurs que dans l'homme : il va à la marionnette, il s'aventure dans l'animal... Le grand acteur n'a sur l'être humain aucune opinion : il jette tout. »<sup>2</sup>

Les mots effigie, marionnette, Pantin, fantoche reviennent souvent dans les pièces de Novarina :

\_ « Je suis une effigie de la figure humaine. »<sup>3</sup>

\_ « Je m'ennuie de ma grosse marionnette. »<sup>4</sup>

\_ « Pantin! ô mon corps! Pardonne ma manipulation! »<sup>5</sup>

\_ « Et je remis ma vie dans la tête du pantin Assez-bien »<sup>6</sup>

\_ « Les ouvriers apportent des idoles, des effigies des automates et des fantoches. »<sup>7</sup>

Dans *La Chair de l'homme*, on retrouve le mot pantin : « Alors que mon pantin véritable, celui de mon cadavre vivant était habitué d'habiter, m'est retiré d'ici à chaque instant flagrant. Si je retrouvais soudain ici tout mon corps d'action pour le manger et l'agir, c'est dans cette boîte qu'il serait. Ecoute ! »<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> DAVID, Martine. *Le Théâtre*. Paris : Belin, 1995, p.178.

<sup>2</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.33.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*, p.29.

<sup>4</sup> *La Scène*, p.29.

<sup>5</sup> Ibid., p.130.

<sup>6</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.294.

<sup>7</sup> *La Scène*. Op.cit., p.89.

<sup>8</sup> *La Chair de l'homme*, Op.cit., p.225.

Le bois est un élément très important de la pantinité novarinienne. Dans *L'Espace furieux* par exemple, on peut lire : « *J'avais plus de corps ni moins que rien ; j'étais bois.* »<sup>1</sup>

Cela correspond à l'idée novarinienne de « *sortie d'homme* ». Le bois est aussi un symbole de mort : c'est en bois qu'on fait les cercueils (bois de sapin, etc.).

D'ailleurs dans *Le Jardin de reconnaissance*, Novarina parle du « *Trou du sapin* »<sup>2</sup> , mais il parle aussi dans *L'Origine rouge*, des « *femmes de bois qui nous ont fait de bois* »<sup>3</sup>, ce qui renvoie peut-être à l'idée de vie et de reproduction. La pantinisation est une sorte de mort mais c'est une mort joyeuse. Dans *L'Acte inconnu*, on enterre un pantin mais l'enterrement est une danse gaie qui ressemble à une scène de carnaval :

---

<sup>1</sup> *L'Espace furieux*. P. 30

<sup>2</sup> *Le Jardin de reconnaissance*. Op.cit., p.50.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.173.



Dans une phrase comme : « *Je ne puis vous entendre car mes oreilles sont en bois.* »<sup>1</sup>

On peut comprendre que ces oreilles sont faites de bois comme Pinocchio.

### **3. Pinocchio**

Novarina attache beaucoup d'importance au personnage du "Pinocchio" qui est pour lui un mythe, Pinocchio se transforme en viande tandis que l'homme pour Novarina doit retrouver sa propre vérité, sa simplicité d'enfant, reconnaître les défauts dont Pinocchio a réussi à se défaire au bout d'un long chemin plein de heurts, de chocs qui l'ont fait souffrir :

---

<sup>1</sup> *Le Babil des classes dangereuses*, Op.cit., p.241.

« *Le plus beau de nos mythes, n'est ni Faust ni Don Juan, mais le mythe de Pinocchio. Nous sommes des Pinocchio à l'envers : nous sommes en bois et nous avons à nous défaire de nous – à nous défaire de l'homme et à redevenir masques.* »<sup>1</sup>

Novarina veut que l'homme fasse le chemin de Pinocchio mais dans le sens inverse, vers le positif. Qu'il commence sa vie en viande sublime et humaine et non en objet de bois se complaisant dans les fautes, erreurs et bêtises, comme Pinocchio.

Après qu'il se change en petit garçon, il s'interroge sur la raison de cette belle métamorphose : « *Dites-moi, papa, comment expliquer tous ces changements ? demande Pinocchio.*

\_ *Ils sont dus à ton mérite(...)*

\_ *Comme j'étais ridicule quand j'étais pantin ! »*<sup>2</sup>

Pinocchio a pris conscience que c'est l'attitude de la personne qui l'honore par l'élévation au stade humain. Ou le rabaisse jusqu'à ce qu'il devient en bois.

Le dictionnaire du corps rappelle que Pinocchio n'est qu'un enfant : « *L'aventure de ce personnage qui ne cesse de courir est une histoire de corps\_ le corps d'une marionnette, le corps d'un enfant \_, une histoire qui retrace les angoisses, les embarras et les joies d'un être découvrant un corps propre, qui lui est pourtant étranger et avec lequel il doit composer.* »<sup>3</sup>

La naïveté d'un pantin comme Pinocchio est aussi évoquée par Mathieu Braunstein : « *Le pantin convoque un ensemble de sensations liées à l'émerveillement, à la crédulité.* »<sup>4</sup>

Il ajoute : « *(...) le vert pantin de Collodi multiplie les incartades appelant toute une série de châtiments (...)* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Devant la parole.* Op.cit., p.80.

<sup>2</sup> COLLODI/ Gorde. *Pinocchio.* Paris: Fleurus/Enfants, 1993, p.57

<sup>3</sup> MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps.* Op.cit., p.722.

<sup>4</sup> BRAUNSTEIN, Mathieu. *Le Bûcher des marionnettes.* Paris : Éditions L'œil d'or essais et entretiens, 2006, p.12.

Antoine Vitez rapproche les marionnettes de l'univers enfantin des contes de fées : « *Les marionnettes représentent la violence, elles sont incapables de demi-mesures, elles tuent, elles meurent, elles renaissent sans cesse, elles sont lubriques et perverses comme les personnages des contes de fées* »<sup>2</sup>

Cycle sans fin qui meurt et renaît comme par magie pour représenter les mêmes qualités et défauts, les mêmes joies et tristesses offertes par les mêmes marionnettes.

Et il continue à décrire ce monde du pantin et sa relation au monde enfantin : « *La marionnette remue en nous des choses profondes.(...) réalise nos rêves d'enfance.(...) je suis convaincu que la marionnette prend sa source dans les jeux secrets de l'enfance.* »<sup>3</sup>

Et cet enfant « *Pinocchio* » a aussi une dimension sacrée qui peut se rapprocher de l'image du Christ souvent représenté comme un enfant à côté de sa mère. Dans opérette théologique et théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle, Christine Ramat fait de « *l'acteur en bois* » un « *double du Christ* »<sup>4</sup>

Par son côté clown, l'acteur novarinien ressemble également à Pinocchio et dans *Lumières du corps*, Novarina Pinocchio ressemble à Adam : « *Adam en bois !\_, blasphémateur et laudateur profond, il montre l'envers de la création dans sa passion comique et dans sa chute de Pinocchio.* »<sup>5</sup>

Création surnaturelle d'Adam et de Pinocchio, début difficile et chute (théâtrale) humaine.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.43.

<sup>2</sup> FOURNEL, Paul. *Les Marionnettes*. Préface d'Antoine Vitez. Op.cit., préface.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> RAMAT Christine. *Opérette théologique et théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle*, in *La Bouche théâtrale*. Op.cit., p.95.

<sup>5</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.136.

Ce côté enfantin de Pinocchio se retrouve dans ce passage de Lumières du corps :

*« Il y a des phrases très étranges, des néologismes, des mots fantômes, de la syntaxe fictive, des imaginations autodétruites, une langue future ou très antique \_ mais tout ça doit être toujours dit le plus simplement et directement et comme par Pinocchio. En langue populaire enfantine. C'est la preuve par le pantin. La preuve par l'animal. C'est très difficile, ça se joue sur un fil. Tout peut à chaque instant s'écrouler totalement. C'est un autre état que le corps humain reconnu. Il tremble; il vacille. L'homme est suspendu. »<sup>1</sup>*

La langue dans ses diachronisations et synchronisations commande entièrement le corps. Mais pour que ce corps reste toujours dressé et que les fils ne se cassent pas, il faut savoir utiliser la langue enfantine, langue de spontanéité, de naïveté et de pureté.

Il y a aussi beaucoup de références à Pinocchio, ce qui montre l'importance de ce personnage pour Novarina, par exemple :

\_ *« Taisez-vous Pinocchio! »<sup>2</sup>*

\_ *« Silence, la mort! Je suis dans mon corps de Pinocchio. Pistolet! »<sup>3</sup>*

En parlant d' "homme ", Novarina fait peut-être allusion aux points critiquables de la société, ses maux et ses mots incompréhensibles, artificiels que l'homme a inventés et qui sonnent faux. Les pantins novariniens sont des figures pures, originelles, qui peuvent renvoyer au premier homme, à Adam. Concluons sur cette analyse critique:

*« Ce ne sont pas des personnages avec des identités sociales ou psychologiques définies, mais des hommes qui se tissent en parlant, sous nos yeux. Le personnage est réminiscent. »<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.18.

<sup>2</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.164.

<sup>3</sup> *La Scène*, Op.cit., p.183.

<sup>4</sup> CONFORTES, Claude. *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. Cet ouvrage a été publié avec le soutien de la SACD et avec le concours du centre national du livre et du centre national du théâtre. Paris : Nathan, 2000, p.288.

En conclusion, les pantins et les marionnettes laissent une image qui reste présente à travers les moments, qui revient à l'esprit passionnément :

*« Le temps ne passe pas de la même façon pour les hommes et pour les marionnettes. Taillées dans le bois de tilleul ou dans le cuir de buffle, elles ont leur large part d'éternité. Elles survivent à leur splendeur et le souvenir les prolonge avec bienveillance. Elles sont les gardiennes d'un ancien trésor dont on a oublié la clef mais dont on se souvient qu'il brillait très fort. Longtemps longtemps après que les marionnettes ont disparu, leur âme farceuse court encore dans les rues. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> FOURNEL, Paul. *Karagheuz et Guignol*, in *Pitres et Pantins*, Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres (actes du colloque "L'Europe des spectacles", Istanbul, 25-27 mai 2006). Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p.382.

QUATRIÈME CHAPITRE  
L'ÉTRANGETÉ DU CORPS NOVARINIEN

*« L'étrangeté est le condiment nécessaire de toute beauté. »*

Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*)

Nous savons que la postmodernité rompt toute relation avec les habitudes, tout ce qui est relatif à la spécificité ou aux règles de l'œuvre classique. L'écrivain d'aujourd'hui fait sortir le lecteur de la routine des écritures littéraires. Il cherche toujours comment surprendre l'autre, le faisant plonger dans un monde imaginaire : *« Le neuf naît de la récupération, du négatif. Refus du progrès. Récuser les majuscules. Vivre en minuscules, condamner la ligne droite, l'avant-garde, le futur, être obsédé par les jeux de rôles, les courbes, la pantomime, glisser du rêve à la réalité, du masculin au féminin, du beau au laid, abolir le goût, rassembler les contraires, faire du fixe le mobile et vice versa. Tout devient réversible. Consacrer l'artifice, le leurre. Chercher la mort des modes pour l'ère des déplacements, des volte-face, des micros tendances. »*<sup>1</sup>

Ce qu'on appelle étrangeté en écriture, ne veut pas forcément dire trouver l'illisible ou l'incompréhensible. Cette notion d'étrangeté vient du lecteur qui n'arrive peut-être pas à dégager le flou, lire ce qui se dessine derrière les images. L'écrivain quand il écrit, (...) s'adresse d'abord à son intérieur.

Ionesco confirme que : *« Tout le monde n'arrive évidemment pas à écrire pour tout le monde. On n'arrive pas aisément aux sources communes, universelles de l'esprit. Il faut écrire pour soi, c'est ainsi que l'on peut arriver aux autres »*<sup>2</sup>

L'étrangeté chez Novarina consiste à donner un portrait du corps qui est à la fois neuf et anormal. C'est suivre l'instinct qu'on ne peut soumettre à des règles en le déterminant avec des bornes.

Patrice Pavis écrit : *« Conformément à son étymologie, le texte dramatique est un tissu de mots, un tissage de phrases, de répliques, de sonorités. Mais ce tissu n'est pas toujours fait dans la même étoffe: il porte la trace d'une voix, d'une langue, d'une situation donnée, d'une représentation où*

---

<sup>1</sup> GERVEREAU, Laurent. *Les images qui mentent*. Paris : Éditions du Seuil, 2000, p.303.

<sup>2</sup> IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1964, p.197.

*le langage se mélange avec des éléments non verbaux. Cette trace de la pratique, cette marque de fabrique du texte, varie donc d'une époque à l'autre.»<sup>1</sup>*

L'écrivain garde à jamais pour lui-même un sens secret et privé (des choses qui l'entourent, des choses environnantes), inspiré qu'il est par ses propres sens et ne maîtrisant pas tout. Ce n'est pas seulement un corps étranger au spectateur mais un corps étranger à lui-même :

*«Un écrivain véritable considère le fait d'écrire, non comme un acte détenant une valeur en soi, mais comme un problème. Il ne choisit pas la singularité comme valeur. Il ne choisit pas la généralité comme valeur. Il ne choisit pas non plus de demeurer dans un entre-deux commode. Il s'efforce ce désigner le lieu de leur union : terme des lignes de fuites, horizon imaginaire du fond duquel la réalité déborde des cadres de la fiction et nous saisit.»<sup>2</sup>*

Il est très difficile de parler clairement d'une œuvre aussi peu claire que celle de Valère Novarina. Œuvre qui fait appel toujours à l'exotisme de l'écriture et des images : *«Toujours à la limite de l'écrit injouable, influencées par Joyce, Céline ou Rimbaud, les pièces novatrices de Novarina font appel à des centaines de personnages, à des milliers de mots nouveaux, créés par fusion et soudure de mots anciens, sans intrigue autre que les trous et détours du langage.»<sup>3</sup>*

A Toulouse, en présence de l'auteur (c'était à l'occasion d'une adaptation de *Lumières du corps* à la Cave-Poésie), nous avons pu retrouver dans ses textes (grâce au jeu de l'acteur Jean-Yves Michaux) le "cri" en question (avec toutes ses nuances). Le sens de l'étrangeté qu'on va étudier ici reflète les interrogations de Novarina sur le fonctionnement du corps qui est pour lui le lieu de toutes les énigmes :

*« Dans toutes ses pièces, on voit des êtres qui se posent les questions fondamentales du théâtre- ce qu'ils ne pourraient pas faire avec beaucoup de textes contemporains. Toutes les listes de personnages sont des appels à*

---

<sup>1</sup> PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris : Armand Colin, 2004, p.6.

<sup>2</sup> JOURDE, Pierre. *La Littérature sans estomac*. Op.cit., p.31.

<sup>3</sup> MITTERAND, Henri. *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*. Op.cit., p.424.

*l'incarnation, des appels pour que ces noms créent de la vie. Le nom est l'incarnation d'un personnage, ce sont des figures orales qui sont appelées et qui deviennent chair de cette parole. »<sup>1</sup>*

Novarina, toujours interrogé par les critiques et les chercheurs, justifie ainsi son choix d'un style déroutant prêtant souvent (...) à confusion : *« J'essaye de lutter, de me battre, avec beaucoup d'autres, contre toute image mécanique de l'homme, contre le mécanisme en général, la transformation de toute chose en idole. Se battre contre ce monde binaire et réduit aux images plates. Contre l'idée d'une vie sans passage, sans traversée, contre cette communication mécanique, contre ces idoles sans perspective. »<sup>2</sup>*

Dans les dramaturgies classiques, tous les personnages ont des noms, des identités, des histoires mais il y a tout de même du mystère dans la mesure où on ignore leurs intentions ou leurs personnalités, comme l'a relevé Alain Couprie:

*« Quand on regarde et écoute les personnages raciniens, on peut se demander qui ils sont. Non pas en termes d'état-civil: on connaît leur noms, leur passé, leur fonction, parfois leur âge, toujours leurs amours. Mais on ignore, comme ils l'ignorent eux-mêmes, quelle est leur nature profonde. »<sup>3</sup>*

## **1. Le corps démembré**

Tout au long du récit novarinien, chaque membre du corps joue le rôle d'un personnage. Dans *Le Babil des classes dangereuses*, on trouve des personnages dont les noms sont bel et bien des membres (Bouche, Main, Oreille, Pied) : *« Pied. – Que le ciel tonne et le foudroie ! Votre bossu était un âne. Une autre !*

*Main. – Les autres arrivent sur bête à bosse, il repose innocent entre l'entier et le coupé. Qui est-il ?*

---

<sup>1</sup> VERSCHUER, Léopold von et COSTA, Gioia. *Valère Novarina Plain-Chant, Novarina par ses traducteurs*, in *Mouvement*, N°10 Oct/Déc 2000, pp.20-33.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *Le Vrai sang*. Op.cit., p.39.

<sup>3</sup> COUPRIE, Alain. *La Tragédie racinienne*. Op.cit., p.154.

*Pied. – Jésus entre âne et bœuf attendant les hommages. Toutes sont courtes et bonnes.*

*Main. – Ce bossu retrace sans effort nos amas. »<sup>1</sup>*

On les trouve aussi dans *Le Repas* et *L'Opérette imaginaire*, dans *La Lutte des morts*, *Le Drame de la vie*, etc. C'est ce que Lydie Parisse explique ainsi : « *Les organes sont les portes de la perception, et Novarina en fait une obsession chez ses personnages, personnages qui portent en leurs mots la chair de l'acteur qui les incarnera* »<sup>2</sup>

Novarina a tendance à attribuer aux membres du corps des actions, idée qu'on peut retrouver chez Saint Paul: « *Car le corps n'est pas un seul membre, mais il consiste en plusieurs membres. Si le pied disait : « puisque je ne suis pas la main, je ne suis pas du corps », est-ce que pour autant il ne serait pas du corps ? Et si l'oreille disait : « puisque je ne suis pas l'œil, je ne suis pas du corps » est-ce que pour autant il ne serait pas du corps ?* »<sup>3</sup>

Chez Novarina les membres sont le témoignage des actions du corps : « *Que mes membres viennent et deviennent donc mes membres- et aillent, si du courage leur reste, se réunir pour dire qu'ils sont ici témoins d'un corps.* »<sup>4</sup>

Dans *Le Coran*, Dieu demande à chaque membre d'avouer ses actions spécifiques : « *Dans le Coran, certaines parties du corps (mains, yeux, jambes) sont personnalisées (XXIV, 24); elles y jouent un rôle de témoin ou de justicier: "Quand enfin ils viendront à (ce feu), leurs oreilles, leur regards, leurs peaux témoigneront contre eux de ce qu'ils (les impies) faisaient. Et ils*

---

<sup>1</sup> *Le Babil des classes dangereuses*, Op.cit., p.286.

<sup>2</sup> PARISSE, Lydie. *La « Parole trouée » Beckett, Tardieu, Novarina*. Caen : lettres Modernes Minard, 2008, p.130.

<sup>3</sup> SAINT PAUL. *La Première épître aux corinthiens*. Traduction nouvelle avec introduction et notes par Henri DELAFOSSE. Paris : Rieder, 1926, p.163.14.

<sup>4</sup> NOVARINA, Valère. *L'Avant dernier des hommes*. Adaptation pour la scène du chapitre XVII de *La Chair de l'homme*. Paris : P.O.L., 1997, p.29.

demandront à leur peaux: "Pour quoi avez-vous témoigné contre nous ?" \_ (Leurs peaux) répondront: Allah nous a donné la parole." (XLI, 19-21).»<sup>1</sup>

Mais chez Novarina comme chez Pascal, chaque membre se contente de faire partie de l'ensemble qui est le corps. Et ces membres ne peuvent continuer à fonctionner que grâce à ce lien avec un tout : « Nous même sommes membres du tout »<sup>2</sup>

Et encore : « Etre membre est n'avoir de vie, d'être et de mouvement que par l'esprit du corps et pour le corps. »<sup>3</sup>

Chez Novarina, ces membres ne sont pas séparés, ils appartiennent à une totalité : « Toujours deux jambes, toujours deux reins, toujours deux globes, toujours deux cuisses, toujours deux bras, toujours deux yeux, toujours deux glas, toujours deux mains, jamais seul ! »<sup>4</sup>

Saint Paul s'oppose à cette idée, estimant que les membres du corps ne peuvent se débarrasser l'un de l'autre :

« Si le tout n'était qu'un membre, où serait le corps ? Mais il y a plusieurs membres et un seul corps. L'œil ne peut pas dire à la main : « je n'ai pas besoin de toi » Et la tête à son tour ne peut pas dire aux pieds : « je n'ai pas besoin de vous. »<sup>5</sup>

Même si on trouve l'idée du morcellement et de la fragmentation, on souffre parfois aussi de ce " corps toujours là " :

« J'ai le corps qui s'dérobe ! L'estomac qui a très froid !

La barbaque qui s'détraque, la vignolle qu'est toute folle !

---

<sup>1</sup> CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*. Op.cit., p.11.

<sup>2</sup> PASCAL, Blaise. *Pensées*. Op.cit, p.474 /368.

<sup>3</sup> Ibid., p.482/360.

<sup>4</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.25.

<sup>5</sup> SAINT Paul. *La Première épître aux corinthiens*. Op.cit. p.163.20.

*Les oreilles, toutes pareilles ! Les yeux beaux, deux en trop ! La bouche une, opportune !... les pensées sortent du nez ! »<sup>1</sup>*

Et : *« Toujours deux jambes, toujours deux reins, toujours deux globes, toujours deux cuisses, toujours deux bras, toujours deux yeux, toujours deux glas, toujours deux mains, jamais seul ! »<sup>2</sup>*

Novarina nous ramène à un voyage autour du monde, à travers les siècles et il nous entraîne vers l'époque pharaonique, la légende égyptienne d'Isis et d'Osiris (*où le dieu dérobe le cadavre d'Osiris et le met en pièces ; les quatorze morceaux qu'il découpe, il les disperse à travers tout le pays*)<sup>3</sup> en nous invitant à ramasser les morceaux dispersés d'Adam qui est le symbole de l'être humain en général *« Allons chercher les morceaux d'Adam dans l'espace ! Allons chercher des morceaux de l'humanité rythmique ! »*, Ou bien les répandre aux quatre points cardinaux.

Dans *Le Drame de la vie*, nous lisons : *« Je voudrais disjoindre mes chairs et séparer mes pantalons, envoyer mes deux yeux à l'Ouest et deux à l'Est, perdre une oreille au Nord et les trois autres au Sud, bras à gauche, bras en bas, bras à droite, bras en haut, continuer à me jeter jusqu'à n'avoir plus personne au milieu. La foule des bêtes viendrait s'attrouper autour du centre pour voir moi tout seul tourner sans aucun membre et m'adresser sans parler à l'Humanité des bêtes à six pieds. »<sup>4</sup>*

C'est comme si notre corps était partout et traversait les époques, Comme l'indique Oida Yoshi : *« En un sens, nous existons dans une trame de temps et de l'espace. Nos corps sont situés à la confluence du nord, du sud, de l'est, de l'ouest, du haut, du bas, de la droite, de la gauche, du passé, du futur, de la naissance et de la mort. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *Vous qui habitez le temps*. Paris : P.O.L, 1989, p.92.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.25.

<sup>3</sup> CARLIER, Christophe et GRITON-ROTTERDAM, Nathalie. *Des Mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1999, p.51.

<sup>4</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.216.

<sup>1</sup> OIDA, Yoshi avec la collaboration de Lorna Marshall. *L'Acteur invisible*. Op.cit., p.44.

## 1.1 La tête et le cerveau

Elle personnifie l'esprit, compte tenu du corps qui symbolise la matière : « *La tête symbolise en général l'ardeur du principe actif. Il inclut l'autorité de gouverner, d'ordonner, d'éclairer.* »<sup>1</sup>

Novarina affirme : « *Le monde vient du crâne : non- non ! J'ai l'impression depuis hier que mon corps cherche la mort.* »<sup>2</sup>

Même texte avec un changement donnant une autre idée : « *Le monde vient du crâne: non-non! Le monde sort de mon crâne: oui-non!...Mon crâne est tout ce qui me reste du monde.* »<sup>3</sup>

Puisque Novarina insiste sur la pensée, il se focalise sur le lieu où celle-ci est posée : la tête. Cet organe est souvent désigné dans plusieurs textes novariniens comme une « pierre ». Dans *Je Suis* : « *J'ai de plus en plus de peine à supporter toujours l'idée de mon crâne sans cesse en moi comme une pierre au milieu de la figure* »<sup>4</sup>

« *Notre crâne qui est en nous comme une pierre au milieu de la pensée* »<sup>5</sup> (Ce qui est une parodie du « Notre Père »)

Ou: - « *Mon propre crâne et comme la pierre de la tombe toujours en prière au milieu de ma pensée* »

Dans *Suppôts et Supplications* d'Artaud, la même pierre est évoquée relativement à la boîte crânienne : « *L'homme tient la pierre volée à certaine place du crâne* », plus tard, il cite « *cette pierre a une aura qui est l'être...cette pierre agueusie* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Op.cit., p.943.

<sup>2</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit, p.134.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.212.

<sup>4</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.160.

<sup>5</sup> Ibid., p.207.

<sup>1</sup> ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Paris: Poésie/Gallimard, 2006, p.213.

Dans *l'Opérette imaginaire*, Novarina reprend cette idée : « *J'ai toujours mal supporté que mon crâne soit un caillou au milieu de ma pensée. Je ne sais plus si j'pense avec une pierre.* »<sup>1</sup>

Ainsi que dans *Devant la parole* : « *L'acteur s'avance, présente son crâne entre ses mains : c'est un caillou. Ailleurs, on voit toutes les idées de l'homme tomber d'un coup et la pensée en venir aux mains. Sourd une fontaine de sang.* »<sup>2</sup>

Pourquoi “*pierre*” ? En cherchant le symbole de ce mot dans *Le Dictionnaire des symboles*, où on trouve beaucoup d'expressions pour désigner la “*pierre*”, la plus proche de celle de Novarina est : « *La pierre occupe une place de choix. Il existe entre l'âme et la pierre un rapport étroit. (..) La pierre d'autel des églises chrétiennes, sont les symboles de la présence divine, ou tout au moins les supports d'influences spirituelles.* »<sup>3</sup>

Il insiste sur la divinité qui est toujours en nous, le souffle, les contraintes et les esprits descendants. Ce qui confirme que la pierre indiquée relève du “*haut* ” (elle renvoie aussi au nom de l'apôtre Saint Pierre et aux origines de la Papauté :

« *Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon église* » dit le Christ, c'est ce texte tiré de *L'Espace furieux* : « *Ma tête est une tête humaine. Vrai Dieu, je me suis enlevé et arraché du monde pour te mettre au milieu.* »<sup>4</sup>

Pourquoi la tête en trois ou en quatre ?

On trouve encore ici la présence du chiffre « quatre », la tête en quatre rappelle la dispersion de tous côtés de la tête humaine avec tout ce qu'elle englobe (des idées, des obligations, des soucis, etc.) l'homme est un être que beaucoup de choses fatiguent quotidiennement ; il veut échapper au réel, se trouvant parfois figé devant les événements et les

---

<sup>1</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.99.

<sup>2</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.46.

<sup>3</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Op.cit., p.751-752.

<sup>4</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p,138.

décisions : « *Je faisais le plein tous les matins de choses avec mes mains, et je les vidais le soir avec mes ordures, dans des sacs oubliettes. Et même n'importe quel être au monde, même chéri par moi au maximum d'amour, m'apparaissait une viande en plus. Je disais : idée du corps, donne-nous la mort ; et je pensais à ma tête en quatre.* »<sup>1</sup>

Et : « *Je morcelais ma tête en trois, une à part l'autre, et la troisième fixée en quoi.* »<sup>2</sup>

Le "je" novarinien, dans plusieurs textes, veut se libérer de sa tête, qui est pour lui un nid de malheurs et de combats, une boîte trop chargée où les pensées de toutes sortes n'arrêtent pas de grogner, de grouiller et de s'entrechoquer. Dans *Le Drame de la vie* : « *laissez-vous enlevez cette tête qui vous gêne* »<sup>3</sup> et dans *l'Acte inconnu* : « *S'il vous plaît: lavez-moi la tête de toute pensée et bénissez la création, toute la matière comprise.* »<sup>4</sup>

Idem à la page 153 : « " *Quelle tête! S'écrie-t-il, mais elle n'a pas de cervelle!" il la laisse choir: le crâne se brise, du langage en sort: le public meurt de peur d'applaudir l'acteur dans le rôle du renard.* »<sup>5</sup>

On retrouve le crâne dans *L'Origine Rouge* ou *L'Acte inconnu* (on l'écrase en criant : « *Mort à la mort !* »

Ainsi que, dans plusieurs textes de Novarina, une grande présence de la mort et de sa banalité devant une vie pleine d'actions : « *Hélas! Des morceaux du crâne de Yoryk. Dieu appela la matière... il y eut une lumière dans la matière; il éleva un animal proche des bêtes et lui donna à manger la parole de ses paroles, il endormit.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Je Suis.* Op.cit., p.67.

<sup>2</sup> *Vous qui habitez le temps.* Op.cit., p.79.

<sup>3</sup> *Le Drame de la vie.* Op.cit., p.227.

<sup>4</sup> *L'Acte inconnu.* Op.cit., p.137.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.80.

C'est peut-être une référence à Shakespeare et à Hamlet devant le crâne de Yorick dans la scène du fossoyeur, qui occasionne l'image célèbre d'Hamlet fils tenant le crâne de Yorick, réfléchissant sur la nature de la mort et de la vie. Cette scène connue attire évidemment l'attention sur l'idée d'une division, montrée physiquement à travers l'image d'Hamlet en face de la mort, le regard fixé jusqu'aux orbites sur le vide du crâne. On voit là-dedans une reprise formelle (le crâne humain) et une différence de contenu (le crâne d'Hamlet, plein et vivant à l'opposé de celui de Yorick, vide et mort : « *Hélas ! Pauvre Yorick ! Je l'ai connu, Horatio, c'était un garçon d'une drôlerie infinie (..) cela me fait horreur d'y penser ! Mon cœur se soulève. Ici pendaient ces lèvres que j'ai embrassées tant de fois. Où sont à présent vos facéties, vos cabrioles, vos chansons, vos explosions de joie qui faisaient rire toute la table aux éclats ? Plus une blague à présent pour vous moquer de votre propre grimace ? Plus que cette mandibule en berne (...).* »<sup>1</sup>

On croise encore des têtes vides (« bêtes vides » dit Novarina) dont les réactions envers toute chose sont nulles, faites d'inertie, qui ne pensent à rien ou ne veulent rien changer « *enlevez-moi cette tête que je la consacre à rien.* »<sup>2</sup>

Dans *L'Inquiétude* : « *Ainsi, nous les natifs, nous sortons toujours de nos vies la tête vide. Nous sommes dans l'air avec des têtes avant-arrière, si pleines de poussière, que nous n'avons plus que la pensée qui s'en maintienne. Père, qu'avait à faire toute cette terre-ci avec nous ? Elle était notre chair, homme annulé, notre chair, fils de l'homme annulé, notre chair, animal-né, notre chair, d'omnimal omnidé.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Paris, Gallimard, 2002, Acte V, scène I, p.307-309.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.172.

<sup>3</sup> *L'Inquiétude*. Op.cit., p.42.

Dans l'Acte inconnu : «  *votre cerveau que vous essayez maintenant de toucher en vain à travers l'os inutile de votre front est une maison déserte et vide. -pourquoi aurions-nous situant? Tellement souffert d'être en boîte. »<sup>1</sup>*

Cependant, ces têtes se révèlent penseuses : «  *Quand je regarde au fond de ma tête en silence, je pense que mon cœur est une bête qui rugit à mon cou. Ainsi, au fond de mon cœur, je me repens parfois d'avoir perdu. Mais cependant ma tête pense parfois. Elle pense avoir perdu parfois plus que sa tête. Mon cœur est une bête qui reçoit, logée par erreur dans une bête qui s'est trompée. »<sup>2</sup>*

Dans ce passage, les fils de la pensée sont coupés et on parle plutôt du sol et des pieds : «  *Ô mon cerveau dans moi, tu es la seule partie de mon corps que je ne sens pas! Cerveau, cerveau, es-tu hors de moi? Réponds, cerveau crevé! Siège de ma pensée, est-ce sur toi que ma pensée assise...mais non, ma pensée marche: cerveau, cerveau tu ne peux être le siège de ma pensée: le siège de ma pensée sont mes pieds. Les pièges de la pensée sont les trous dans le sol. »<sup>3</sup>*

Dans cette maison (une «*demeure fragile* ») le lieu le plus chargé, le plus étrange (une « *Pierre de folie* ») est le seul qu'on ne peut sentir, ni alléger. Et dans *Le Drame de vie* : «  *ô mon cerveau, trou vivant, tu es dans moi le seul endroit de mon corps que je ne sens pas »<sup>4</sup>*

Et qui lui fait peur : «  *Je veux retourner dans ma tête en os où j'ai peur »<sup>5</sup>*

Chaque tête a ses visions et ses idées à elle seule qui parfois n'appartiennent même pas au corps. Ce sont les têtes humaines qui sont des mondes propres à eux-mêmes :

---

<sup>1</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.42.

<sup>2</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.61.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.108.

<sup>4</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.68.

<sup>5</sup> *L'Acte inconnu*, Op.cit., p.69.

*« Le cerveau anticipe et détermine les conditions de l'action tandis que le corps interagit avec l'environnement. La chair de cerveau est celle d'un corps biosubjectif : construit par l'interaction corporelle, chaque cerveau est singulier et définit ses émotions et ses représentations selon l'incorporation dynamique »<sup>1</sup>*

C'est exactement ce que défend Novarina, une recreation du corps et cerveau, tant qu'il est le membre directeur de toutes les pensées : *« Je veux fabriquer mon cerveau. »<sup>2</sup>*

Il regrette de ne pas vivre les grands malheurs mentaux, parce que selon lui, on pourrait considérer ces malheurs comme formateurs de l'intelligence et de l'expérience. Le mal constitue une partie essentielle de la vie que l'homme doit exercer pour se contenter de soi-même et de ses compétences. Une personne qui vit toujours aisément, ne pourra jamais bien goûter le sens des délices : *« J'ai dû reconstituer mon cerveau et vivre de grands malheurs mentaux, et me voici, à l'heure d'aujourd'hui, devant vous et pour toujours, simple et stupide. »<sup>3</sup>*

La présence de l'autre est indispensable dans la vie de chacun, même si cette présence a des effets négatifs. Le mélange de la fragilité et de la rigidité a occupé une place considérable dans la tête du personnage novarinien : *« À l'abri d'autrui! Appuyée sur son rocher! Ma tête est un roseau! Dont le trou est en acier! »<sup>4</sup>*

Novarina montre que, même avec la tête qui pense et les yeux qui analysent, il y a toujours des choses incompréhensibles, hors du toucher ou de la visibilité humaine : *« J'ai vu par mon trou à cerveau que beaucoup de choses dépassaient mon cerveau. J'ai trois trous qui sont nés dans ma face dès que j'ai vu les choses. »<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> ANDRIEU, Bernard. *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, préface de Gilles Boëtsch. Paris: CNRS éditions, 2006, p.373.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.248.

<sup>3</sup> Ibid., p.249.

<sup>4</sup> *L'Inquiétude*. Op.cit., p.31.

<sup>5</sup> *Vous qui habitez le temps*, Op.cit., p.49.

Ainsi Novarina constate le réel énormément surchargé que vit l'homme de nos jours. Il nous rappelle l'histoire de l'homme des cavernes, qui se réfugiait en elles pour se protéger des dangers extérieurs : les dangers contemporains deviennent intérieurs. Novarina essaie d'échapper à ce monstre qui niche au-dedans. Citons *L'Espace furieux* : « *J'avais de plus en plus mal à vivre avec mon cerveau ; j'avais de plus en plus mal à vivre dans un lieu démontré par les mots ; ma pensée était une misérable lumière, et ma tête au-dessus, sa borne, et mes cheveux, leur désespérant fanion à tous deux.* »<sup>1</sup>

Ainsi la tête est le lieu où se prend la décision de réaliser certaines actions de *L'Espace furieux* : « *Le monde sort de mon crâne : oui-non ! Le monde sort du crime : oui- oui ! André, ton crâne est en toi comme un reste du monde d'avant. Mon crâne est tout ce qui me reste du monde d'avant.* »<sup>2</sup>

Dans *L'Origine rouge*, le personnage du corps déclare : « *Vieux placard de ma vie: ouvre-toi. Je me mets une autre tête à la place de mes traits ; je me revêts de cette nouvelle tête-là que voici. Mon cerveau est bien plus haut que moi.* »<sup>3</sup>

L'auteur se focalise sur le cerveau en tant qu'organe qui se manifeste comme la clé sur laquelle reposent notre perception et notre notion de nous-mêmes et d'autrui. A la page 26 de *Le Discours aux animaux* : « *J'avance dans la vie, en hominien débutant, en enfant analphabète des villes et des champs, cerveau arrière en trois mains devant, et toute la gauche partie du corps qu'ignore la droite. Ma tête était enténébrée encore passablement, car juste à peine sorti vivant d'une diphtérie galopeuse, je tombe dans une otite dont j'espérais plus rien.* »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.63.

<sup>2</sup> Ibid., p.135.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.18.

<sup>4</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.26.

De même : « *Le sang noir dans la cavité des yeux est en ombre: la face est creuse et la tête humaine s'achève en crâne.* »<sup>1</sup>

- « *Voulez-vous me donner votre corps à mélanger au mien ? afin qu'il naisse de moi ou de vous un jeune et nouveau cerveau qui deviendrait un jour muet et nous tuerait.* »<sup>2</sup>

La valeur de l'homme se détermine par ce que contient sa tête. De sorte qu'on définit l'homme à travers ses connaissances et ses savoirs :

*« la tête de l'homme est un cuiller qui tient pas droit dans une soupe où bourdonne aucune mouche; la tête de l'homme est une valise qui tient pas droit dans une poubelle qui ronchonne; la tête de l'homme est une abeille qui tient pas rien; la tête de l'homme est une serviette qui tient rien dans une mouche qui dépasse; la tête de l'homme est un pied qui chante faux; la tête de l'homme est une valise qui tient pas droit dans une poubelle qui ronchonne; la tête de l'homme est une abeille qui tient pas droit dans une ambulance qui bourdonne; la tête de l'homme est une serviette qui tient pas droit dans une voiture qui dépasse; la tête de l'homme tient pas droit dans un tiroir rouge. »*<sup>3</sup>

Ce que nous héritons de tous les siècles, c'est le suc des têtes de nos prédécesseurs, qui nous transfèrent la totalité de chaque moment : « *Cette tête d'homme en os représente la tête du monde.* »<sup>4</sup>

Novarina a recours aux ressources de la théâtralité pour arriver à une nouvelle écriture dramatique, personnelle et spécifique, incitant le spectateur à imaginer un sens là où il n'y en a formellement pas : « *À la représentation d'une pièce de Novarina on croit sortir de son propre corps à force d'incarnation. On a l'impression de découvrir l'intime figure du monde tel qu'il nous demeure ordinairement caché : d'autant plus réel qu'il n'est pas possible.* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *La Scène*. Op.cit., p.62.

<sup>2</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.359.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.169.

<sup>4</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.131.

<sup>5</sup> JOURDE, Pierre, *La Littérature sans estomac*. Op.cit., p.37.

Le visage est indiqué par Novarina, il se manifeste par le masque, souvent remplacé par les mots « face » et « figure » qui englobent parfois la personne en totalité. C'est un livre à déchiffrer, hermétique et derrière lequel l'être humain s'exile pour cacher plein de secrets : « *Chacun de nous sait très bien que l'homme est celui qui réinvente sans arrêt son visage, qui se recrée et renaît en parlant.* »<sup>1</sup>

Il écrit: «*Son regard est d'une simplicité incompréhensible. Chaque tête a été formée. Chaque visage est fait de terre, oui de terre, de chair qui deviendra terre, mais comme une pièce unique portant pour toujours l'empreinte négative d'une main... Olivier, donne ta chair au vide: Allez jette-le!*»<sup>2</sup>

Le visage est une partie très importante qui joue un rôle central à la fois pour la conscience de soi, à travers la reconnaissance de son propre visage dans le miroir, et pour l'intersubjectivité, à travers les émotions que nous transportons sur nos expressions faciales. Nous identifions bien par le visage les personnes de notre entourage.\*<sup>3</sup>

Bien sûr que c'est au travers du visage que l'on peut lire ce que veulent dire ses traits : « *J'avais rien chaque matin dans la glace, que ma face au milieu du miroir de ma figure. Je ne voyais aucune lumière, même dans le fond de ma poussière, quand je nous considérais.* »<sup>4</sup>

Le visage est le lieu de l'identité humaine (idée que développe notamment Levinas dans *Éthique et Infini* disant : « *Le visage est ce qui nous interdit de tuer. [...]Le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu'autrui dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans un contexte... le visage est sens à lui seul. Toi c'est toi.* »<sup>5</sup>

C'est par ses traits que l'être humain se voit nommé, favorisé ou déshonoré :

---

<sup>1</sup> *Le Vrai sang*. Op.cit., p.31.

<sup>2</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.158.

<sup>3</sup> Voir: MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Op.cit., p.174.

<sup>4</sup> *L'Espace furieux*, Op.cit., p.96.

<sup>5</sup> LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et Infini*. Paris: Éditions Le Livre de Poche, p.79-80.

« Son individualité s'incarne dans son visage (..) Le visage est toujours ce qui permet la rencontre, l'échange de regards, le surgissement de la parole. Il est une sorte de tracé, une carte à déchiffrer (..), il n'est jamais une simple surface extérieure. Il manifeste à la fois l'unité et la complexité de chaque individu »<sup>1</sup>

C'est à partir du visage qu'on émet nos jugements sur le caractère des gens : « C'est par hasard, et au hasard des trous placés d'aventure dans nos faces qui sont dans les visages qui sont à notre place que nous nous entrevoyons entre nous par des yeux. »<sup>2</sup>

Le visage est considéré comme un élément sensible et flexible aux effets de l'environnement : « Car le visage de l'homme n'est pas un pot à tendre bêtement aux projecteurs et objectifs des photographes, mais une surface qui doit se déchirer, une face transfigurée et saisie par-dedans qui doit trembler en deux par force qui la prend et la pose hors d'ici. »<sup>3</sup>

Et : « Nous sommes reconnaissables par la pensée qui recouvre notre visage. Notre pensée est une peau pour notre visage comme notre peau est une pensée pour notre corps. »<sup>4</sup>

C'est dans ce texte que Novarina insinue que l'impureté intérieure se voit sur le visage qu'on essaie de cacher : « L'homme est trop laid: je vois ça dans votre visage. »<sup>5</sup>

Dans le théâtre novarinien, le visage humain n'indique pas grand chose : il est mis en valeur mais plutôt en tant que masque, face de bois, figure de pantin. Pour citer Brook : « L'acteur met son visage, et d'une certaine façon il s'est débarrassé d'un de ses propres masques. Le masque de chair disparaît et l'acteur entre en contact étroit, en contact épidermique, avec un

---

<sup>1</sup>MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Op.cit., p.974-980.

<sup>2</sup> *Vous qui habitez le temps*. Op.cit., p.53.

<sup>3</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.135.

<sup>4</sup> PARANT, Jean-Luc. *Les Yeux au monde*. Paris : Fata Morgana, 2003, SP.

<sup>5</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.173.

*visage qui n'est pas le sien, mais celui d'un type d'homme très fort, essentiel. Sa capacité d'être comédien lui fait saisir qu'il peut être ce personnage. »<sup>1</sup>*

## **1.2 La bouche**

Le personnage le plus célèbre des premières œuvres de Novarina est M.Boucot et sa femme Bouche, c'est lui qui porte la parole tout au long du récit : « *Boucot dort jamais, Boucot meurt jamais. Cruauté de ses mouvements de langue, de lèvres, de dents, dur travail des muscles de la bouche-boucot, mouvements des lèvres sur les dents, sans que ça bouge la mâchoire, sans que ça agite le corps. Il y a des moments où tout Boucot n'est que dans la bouche, l'articulation méchante, la morsure, déglutition. Boucot souffre beaucoup. Dentition labiale. »<sup>2</sup>*

Ce personnage, comme son nom l'indique, a à voir avec la parole : il incarne une parole dangereuse, qui oppresse, soumet autrui. C'est par la bouche que Boucot arrive à ses fins, par sa maîtrise du langage et de la rhétorique, indique Novarina dans *Lettre aux acteurs* : « *Boucot-bouc Satan (...). Boucot et Madame. Cruauté articulatoire. Carange langagier »<sup>3</sup>.*

Son oppression porte sur le corps des employés (qui sont fatigués, maigrissent et ressentent un malaise fondamental). On y trouve : « *La langue et le corps, châtié des uns, désarticulé des autres représentent théâtralement le drame de la vie : les jeux de langage, l'oralité patoisante des employés, la valse des patrons, la bourrée des employés, tout concourt à illustrer cette comédie cruelle... dans ce théâtre de la parole, la Bouche est en réalité le personnage central. »<sup>4</sup>*

Ce personnage fait allusion à Ubu jarrien, qui s'impose à travers ses paroles. Citons : « *Si Ubu pouvait se résumer à son ventre, Boucot se*

---

<sup>1</sup> BROOK, Peter. *Points de suspension*. Op.cit., p.311.

<sup>2</sup> *Lettre aux acteurs*. Op.cit., p.12.

<sup>3</sup> Ibid., p.11.

<sup>4</sup> GUERIN, Jean Yves. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2005, p.55.

*réduit ici à une embouchure. Une grande gueule vociférante engloutissant sur son passage tous les discours mal embouchés. »<sup>1</sup>.*

Le discours ou plus précisément le vocabulaire risque d'être source de malheur de son émetteur : *« C'est mon vocabulaire qui m'a causé du tort. C'est rien que mon vocabulaire qui m'cause ces souffrances extraordinaires.... La bouche qui parle sera tue; ta bouche par une poignée de terre, un jour bouchée elle aussi. On m'a forcé à tout commettre de force. »<sup>2</sup>*

Nous sommes conscients de l'importance de cette partie du corps humain dans la vie quotidienne puisqu'elle est le « membre » de la parole – mais aussi celui de la nourriture (ou “mangeage”, “ mangerie” comme dit Novarina) -, bref un organe essentiel. Au fond, le moyen de contact de la personne avec le monde, c'est la bouche. C'est à travers la bouche qu'une personne est en paix ou en guerre, et en accord ou pas avec le cosmos :

*« L'Enfant des Cendres : Est-ce que ma bouche tient bien dans mes paroles ? [...] Et mes deux yeux toujours au visage trouant sont là. Trois trous toujours abominablement mis dans la figure. J'ai une seule bouche au milieu : c'est elle qui me noue tout autour pour parler. »<sup>3</sup>*

C'est à lui qu'on peut rendre toute la force de construire, détruire, de calmer ou d'aggraver : *« Le corps humain réellement pris dans le drame inventé par la bouche humaine. »<sup>4</sup>*

Aussi : *« L'homme n'est pas une bête qui s'exprime mais celui qui se recrée en parlant. Il sort de mort en parlant, suspendant le monde par l'ouverture de sa bouche. »<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> RAMAT, Christine. *Le Carnaval des langues*, in *Le Théâtre de Valère Novarina*, sous la direction de Louis Dieuzayde. Aix-en-Provence : PUP, 2004, p.95.

<sup>2</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.219-220.

<sup>3</sup> Ibid., p.8.

<sup>4</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.121.

<sup>5</sup> Ibid., p.119.

Dans le texte que nous allons citer, Novarina nous montre l'inaptitude de certains qui se trouvent dans une situation où la bouche a vraiment une mobilité réduite :

*« Les employés n'ont pas de bouche. Trous sans fond eux aussi, mais dans l'autre sens. Renversés. Anus sans bouche, bouche sans anus. Aucun des « personnages » de l'Atelier volant ne jouit de ces deux organes essentiels à la fois. Aïe, aïe ! Employés ventres, clous dressés, ils parlent du ventre, des muscles d'en dessous. Muscles buccaux de Boucot, muscles du dessous des employés. Les employés ventriloques, face à Boucot articulateur. Leurs paroles montent du bas, poussées par les muscles du bas. »<sup>1</sup>*

De même : *« La bouche est inutile quand nous absorbons sa pâture. »<sup>2</sup>*

*-« Pour l'instant, nous avons deux voix : une à gauche, un à droit. Deux oreilles : une à gauche et à l'endroit. La troisième de nos bouches est enfouie et se cache à l'intérieur de nous. »<sup>3</sup>*

Dans le texte qui suit, Novarina rappelle peut-être Eve et la tentation du Serpent selon la Genèse et Satan selon le Coran, pour manger le fruit de la connaissance : *-« Appelle et rappelle que le monde nous vient d'une parole sortie de la bouche d'une femme. »<sup>4</sup>*

La bouche symbolise parfois les relations entre les deux sexes et la première entrée de la composition de la race humaine ; la rencontre des deux lèvres représenterait une image symbolique de la rencontre entre les deux acteurs de la vie quotidienne (l'homme et la femme). C'est un " trou " (ce mot revient souvent chez Novarina) primordial, essentiel :

*« Le corps c'est d'abord, pour la présence, la bouche parce qu'en elle a été vécu le premier plaisir et la bouche est l'organe de la relation. C'est pourquoi le*

---

<sup>1</sup> *Lettre aux acteurs*. Op.cit., p.13.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.193.

<sup>3</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.491.

<sup>4</sup> *Pendant la matière*, Op.cit., p.36.

*buccal est pour l'existant toujours plus que ce qui concerne cette région de son corps, il est le ce par quoi la présence atteint le monde. »<sup>1</sup>*

La bouche peut évoquer une autre image, la recherche des désirs, cet organe qui est multifonctionnel. La parole, la nourriture, l'amour, etc. Ces éléments sont bien liés à la bouche : *« Toute la bouche est la faim de quelque chose de meilleur que la lumière. »<sup>2</sup>*

La bouche symbolise parfois le non-dire, le fait de ne pas participer ou choisir d'être neutre et de garder le silence devant les événements : *« Il y a en moi une bouche en bois qui attend et on lui fait mal avec un trou mis en section au lieu et place du monument. »<sup>3</sup>* .

Dans *La Chair de l'homme* : *« Il y a seize ans que ma bouche est fixée au milieu du sommet de mon corps et se tait. Si nous n'avions plus de bouche à force d'entendre ce parlement, nous parlerions le reste avec des sifflets de partage dans notre tête grossière. Mais voici les yeux ! Nous demandons ici au monde qu'il reste uniformément les yeux fixés sur nous et qu'il devienne : celui que voici. »<sup>4</sup>*

La bouche est évidemment liée à la pensée, comme si Novarina veut dire *“mettre la pensée à la bouche”* *« Une fois dans la bouche, et loin de nos yeux, les choses que nous avalons vont profond dans notre corps: au trou le plus profond, est-ce notre regard que nous mangeons? Est-ce les yeux que nous voyons à nouveau? Hé les garçons? Avez-vous les yeux dans le ventre, ou est-ce par la bouche de notre langue venue dire quelque chose, que nous dévorons maintenant toute la pensée? »<sup>5</sup>*

### **1.3 Les yeux**

Dans *Je suis* à la page 125 Novarina nous apprend à ne pas toujours croire ce que disent les yeux (on peut se laisser tromper par les

---

<sup>1</sup> CHIRPAZ, François. *Le corps*. Op.cit., p.28.

<sup>2</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.123.

<sup>3</sup> NOVARINA, Valère. *Le Repas*. Paris: P.O.L., 1996, p.4.

<sup>4</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.43.

<sup>5</sup> *Le Repas*. Op.cit., p.109.

apparences de beaux visages) : « *Mes yeux se sont trompés de vue, j'ai que deux trous pleins museau qui voient faux* ».

Cette “ *critique des yeux* ” et des apparences (souvent trompeuses) rappelle un peu l'approche des philosophes sceptiques de l'antiquité grecque. Mais l'auteur propose aussi ce développement original: « *C'est en fait un organe de la vision intérieure, et partant une extériorisation de l'œil du cœur. (..) L'œil humain comme symbole de connaissance, de perception surnaturelle, possède parfois d'étonnantes particularités.* »<sup>1</sup>

Dans les passages qui suivent, les yeux sont présentés de façon étrange, un peu comme chez le poète-plasticien Jean-Luc Parant (que Novarina connaît très bien et qui a écrit beaucoup de textes appartenant au recueil publié chez Corti), ce poète est obsédé par les yeux: « *Nos yeux nous montrent le monde à la lumière et les dessins dans leur éclat, comme un ouvrage qui aurait été extrait de terre, comme s'il s'agissait d'un trésor enfoui que les yeux feraient surgir au-dehors. Les yeux nous font découvrir le monde et ses empreintes comme un ouvrage qui aurait été découpé puis ciselé si minutieusement que les mains en auraient seulement gardé l'empreinte là où les yeux en auraient capté le monde contenu par lui.* »<sup>2</sup>

Tout dépend de ce qu'on voit, c'est sur ce sens que jouent les autres sens : « *Il n'y a plus d'yeux mais le corps entier comme un œil. Les pieds, les mains, les muscles, nerfs, sexes, les boyaux intérieurs des tubes qui voient, il est la main d'une vue, l'objet d'un son tactile, touché et visité. Il voit la main de vision au-dessus de sa tête. Il ne parvient plus à se déplacer qu'en pensée.* »<sup>3</sup>

À travers le temps, on arrive à atteindre, grâce aux yeux, la vérité ou l'essence des choses :

---

<sup>1</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Op.cit., p.686-687.

<sup>2</sup> PARANT, Jean-Luc. *L'infini dans l'infime*, in *Théâtre du verbe*. Op.cit., p.310.

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

*« Les vrais yeux, par où passe la vraie lumière de notre visage, notre visage ne les porte pas pour les voir. Sans lumière nous sommes cependant les enfants de la lumière. La lumière passe avec le temps et en même temps sur nous. »<sup>1</sup>*

Ce membre dont mérite toutes les attentions des poètes, des écrivains : *« Avec nos yeux nous passons notre corps par les trous si petits que nous avons l'impression que de l'autre côté est un autre monde où nous voyons le jour »<sup>2</sup>*

L'œil est la clé de toutes les beautés qu'on sent ; avec les yeux on voit tout, même les choses qu'on n'arrive pas à rattraper, avec les yeux elles deviennent nôtres. Le doigt complète ce que les yeux nous donnent, avec les deux on touche cette beauté, on touche les choses qu'on aime et comme ça on arrive à sentir le bonheur, voir toucher. C'est vrai que parfois avec les yeux nous voyons le bonheur qui nous manque!! Cela, par exemple, quand on voit ce bonheur mais on n'arrive pas à le toucher. Mais les doigts compensent, on touche le bonheur avec, on touche le corps de celui qu'on aime :

*« L'œil est le toucher des choses lointaines, il éprouve distance, manque, vertige – et en même temps beaucoup de joie pour le lointain. Le doigt lointain de l'œil touche du doigt tout ce qui manque. IL n'y a pas que les étoiles qui ne soient pas là. L'œil sait qu'il ne voit que des choses absentes. Il touche du regard non le présent mais le temps. »<sup>3</sup>*

Jean-Luc Parant met l'accent sur les yeux, son objet d'attention : *« Avec nos yeux seulement, avec nos yeux qui s'ouvrent dans l'espace comme si nous avions vu dans l'espace de notre tête, nous allons là où notre corps mettrait des jours et des nuits à marcher pour atteindre ce que nous voyons. »<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.46.

<sup>2</sup> PARANT, Jean-Luc. *Les yeux, les boules, les boules, les yeux*. Paris: Réunion des musées nationaux Digne, 1999, p.46.

<sup>3</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.110.

<sup>4</sup> PARANT, Jean-Luc. *Les yeux nouveaux*. Castellare-di-casinca : Lettres vives, 2005, p.101.

Les yeux sont souvent considérés comme les fenêtres de l'âme et les donneurs de la lumière : « *Œil, adieu œil, lance à la lune ta dernière ovation, elle ne donne plus aucune lumière, elle est déjà battue, elle est déjà lointaine, blanche quasi comme une fesse.* »<sup>1</sup>

Et dans devant la parole, l'âme devient l'œil du corps : « *Nous n'appréhendons, au plus près, ni par les yeux ni par les oreilles mais par la respiration. Il y a œil du corps.* »<sup>2</sup>

Aussi : « *Les yeux de celui qui nous regarde : y nous r' garde! ... Seigneur, renouvelle Adam! Refais toute ta création à l'envers, inverse tout à l'endroit sous nos yeux! Pardonne, Seigneur qui nous vois, pardonne nos silences, nos actions inutiles, nos paroles de trop, pardonne, Seigneur public!*»<sup>3</sup>

Selon les mystiques, l'œil est l'essence de Dieu, il indique la supra-existence divine : « *Il y a au fond du monde un œil de vrai qui veille quand on le voit pas: je ne peux pas le voir, j'aime encore mieux prier les bêtes qui passent tout haut. Herbes, pierres et brindilles c'est à vous que je confie de garder en pensée l'image restée en vue de mon corps imbécile.* »<sup>4</sup>

L'existence de la divinité est aussi symbolisée par l'œil : « *Le troisième œil indique la condition surhumaine, celle où la clairvoyance atteint sa perfection, ainsi que, plus haut, la participation solaire* »<sup>5</sup>

## **1.4 Les oreilles**

Associée à ce membre, l'importance de l'écoute. Il a une grande complicité avec la parole, parce que c'est lui ensuite qui entend ce qui se parle, ce qui est dit et compris, et distingue le bien du mal.

Paul Claudel écrit dans *L'Œil écoute* : « *L'auditif est par excellence l'organe de la foi* »

---

<sup>1</sup> *Le Babil des classes dangereuses*. Op.cit., p.302.

<sup>2</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.173.

<sup>3</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.180.

<sup>4</sup> *L'Inquiétude*. Op.cit., p.24.

<sup>5</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Op.cit., p,687.

Dans *le Drame de la vie*, Novarina (qui les appelle parfois "orilles") les caractérise comme un membre qui n'entend que l'intérieur de soi-même, ce dieu dont a parlé Lise Bourbeau dans son livre *Ecoute ton corps encore*, et qui réside là : « *J'ai les oreilles débouchées par un grand trou arrière.* »<sup>1</sup>

L'oreille est le lien de l'homme avec le monde extérieur, lorsque la personne est à l'écoute, elle sent le fil de l'entourage. L'ouïe est la meilleure façon de comprendre et d'apprendre à parler à travers le ton. On comprend mieux une phrase dite avec intonation qu'une phrase lue sans ponctuation : « *Je déclare ici à l'intérieur de mon professeur de pensée et devant mon oreille témoin : que mon cerveau fut en action, et ma pensée, par viande et émission, alla si loin, qu'ayant quitté trop tôt mon petit dispensaire par-derrière\_ petit chien du sujet logé dans Jean Ibref* »<sup>2</sup>

Dans le dictionnaire des symboles L'oreille : « (...) symbolise l'obéissance à la parole divine ; c'est pour avoir entendu, au sens plénier de comprendre et d'accepter, l'annonce qui lui était faite que Marie, librement, conçut le Messie. L'oreille est ici l'organe de compréhension. »<sup>3</sup>

Les oreilles jouent parfois le rôle des yeux, ce qui affirme Maria Bignamini : « *Novarina, qui demande au lecteur-spectateur de « voir avec les oreilles », peut à juste titre être rapproché des poètes et des prophètes, situé entre l'écoute et la production du son.* »<sup>4</sup>

On ne voit pas les désirs seulement avec les yeux, on les voit par les oreilles en entendant les belles expressions qui décrivent les choses qu'on aime, ou même par le nez quand on sent un parfum qui nous fait rêver à ce qu'il cache! : « *J'ai trois grands trous dans mon visage. Trois grands yeux qui voient rien du tout*

---

<sup>1</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.65.

<sup>2</sup> *L'Avant dernier des hommes*. Op.cit., p.76.

<sup>3</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Op.cit., p.709.

<sup>4</sup> BIGNAMINI, Maria Riccarda. *L'Espace de la parole*, in *La voix de Valère Novarina*. Textes recueillis par Pierre Jourde. Paris: L'Harmattan, 2004, p.145.

*J'ai deux oreilles au voisinage »<sup>1</sup>*

Et « *Tes yeux te voient-ils par oreilles oui ou non?* »<sup>2</sup>

Lisons une maxime novarinienne : « *L'homme est muni de sept trous sur la tête : par les oreilles lui arrivent les mensonges, par ses huit yeux les illusions, par la bouche le poison.* »<sup>3</sup>

Ici il donne une image négative de ce qu'on reçoit par les sensations, les mensonges, les illusions, le poison, il ne faut jamais avoir une grande confiance en ces organes, ils peuvent nous tromper, nous apporter le malheur : « *Nous sommes grands maintenant et nous avons des oreilles en forme de huit. Voyez sa canne et son nombril et les trois yeux de sa bouche membrue !* »<sup>4</sup>

### **1.5 Les mains et les pieds**

Dans *Le Drame de la vie*, on pose la question : « *d'où vient qu'on parle? Que la viande s'exprime? D'où vient qu'on soit? Qui êtes-vous, les pieds?* »<sup>5</sup> Le corps répond-il? Pas vraiment. C'est ce silence qui rend le mystère du corps encore plus épais et pourtant Novarina arrive quand même à mettre tout ceci en scène et à «*parler de ce qu'on ne peut pas dire*».

Ici (comme pour les yeux, les oreilles ou la bouche), les mains peuvent avoir des particularités étonnantes : elles peuvent être comme des ailes qui vous emmèneront dans l'espace, etc., etc. Souvent, un envol est souhaité, on cherche un «*déhommage* » (une sortie d'homme) mais ce n'est pas facile.

Les mains, elles, sont souvent évoquées dans les textes de Novarina.

---

<sup>1</sup> *Vous qui habitez le temps*. Op.cit., p.68.

<sup>2</sup> *L'Avant dernier des hommes*. Op.cit., p.52.

<sup>3</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.311.

<sup>4</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.243.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.9.

Dans *Je suis* : « ces bras, ces manches, sont comme des outils, sont comme nos mains, sont comme sans bras: mes bras sont posés là ballant comme des manches\_ et pour aller faire quoi? »<sup>1</sup>

Selon Artaud : « la croix de l'homme écartelée dans l'espace, l'homme aux bras ouvertes, cloué aux quatre cardinaux. »<sup>2</sup>

Selon Aristote, la main est le symbole de la faculté humaine, Les mains représentent l'emprise sur les choses : « parce qu'elle est capable de tout saisir et de tout tenir »<sup>3</sup>

Novarina a souvent recours dans ses textes à la présence divine : « La lumière nuit. Vue négative : une main invisible qui peint, comme dans le Livre de Daniel où c'est une main invisible qui écrit. »<sup>4</sup>

La main qui est le symbole de la vertu et du bien que l'homme peut accomplir, est mangée facilement par ce dernier, il réduit donc à néant toutes les vertus attribuées à la main. Ainsi l'homme détruit encore une fois son entourage, son monde. En la détruisant, on condamne tout le corps à la mort symbolique : « Pourquoi mangez-vous votre main? Parce que c'est la chose suprême à mon goût! »<sup>5</sup>

Les bras sont les symboles du pouvoir et du soutien : « Mes bras sont en verre; mes pensées en bois- et je vais vers vous...le corps est à outrance. Où est le corps? »<sup>6</sup>

Ici, on trouve un signe fort de l'importance de ce membre en tant qu'il est le membre d'authentification et des idées d'écriture créatives : « L'organe du langage, c'est la main; la terre des mots, la voici; parce que le langage humain est ramassée sur le sol. »<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.30.

<sup>2</sup> ARTAUD, Antonin. *Les tarahumaras*. Paris : Gallimard, 1971, p.63.

<sup>3</sup> ARISTOTE. *Les Parties des animaux*. Paris : Les Belles Lettres, 1993, p.136.

<sup>4</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.55.

<sup>5</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.58/59.

<sup>6</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.112.

<sup>7</sup> *Le Jardin de reconnaissance*. Op.cit., p.69.

Heidegger souligne que la main a une relation étroite avec la parole : « *les gestes de la main transparaisent partout dans le langage, et cela avec la plus grande pureté lorsque l'homme parle en se taisant.* »<sup>1</sup>

Même idée qu'on peut trouver dans un ver de Lamartine : « *Et sentir, à défaut de mots cherchés en vain, tout son cœur me parler d'un serrement de main. (..)* »<sup>2</sup>

Ce rapprochement entre “*cœur*”, “*parler*” et “*serrement de mains*” ressemble beaucoup à une initiative de Novarina. Mais lui va encore plus loin. Le corps dont il parle est vraiment très bizarre : « *Nous avons trop de mains à la place des doigts: et des pieds, nous n'avons pas assez de pieds!* »<sup>3</sup>

Les actions de la main peuvent être autant grave que nous imaginons : « *Le personnage du corps : Je nie que je tiens quoi que ce soit qui tienne dans ma main; je nie que je tiens une main comme ci - qui tiendrait au bout de celui-ci mon bras; je nie qu'elle soit mienne et cependant elle est mienne, même quand je nie que je la parle : et je nie que je la parle! « je » nie que je suis; ma main, je la nie; je nie que je la tiens et cependant elle est mienne - mais je nie que je la tiens. Hé toi, oui toi! Est-elle à toi? En toi?»*<sup>4</sup>

La croyance laisse des traces sur sa mentalité, et il a évoqué les mains parce qu'elles peuvent causer le mal ou le bien, elles ne sont pas comme les yeux qui regardent sans pouvoir rien causer physiquement ; il y a donc une dimension physique : « *Je prie; je prie l'action à la main; je la fais de mes deux mains.* »<sup>5</sup>

Ce texte de Novarina nous rappelle Montaigne lorsqu'il évoque des multiplicités d'opérations:

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER. *Qu'appelle-t-on penser?*, Traduction Abecher et G.Granel, Paris: P.U.F., 1990, p. 90.

<sup>2</sup> LAMARTINE, Alphonse de. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1963, p.571.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge.* . Op.cit., p 83.

<sup>4</sup> Ibid., p.80-81.

<sup>5</sup> Ibid., p.91.

« quoy des mains? Nous requerons, nous promettons, appellons, congedions, menaçons, prions, nions, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergoignons, doubtons, intrusions, commandons, incitons, encourageons, jurons, temoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, mesprisons, deffions, despitons, flattons, applaudissons, benissons, humilions, moquons, reconcilions, recommandons, festoyons, rejouissons, complaignons, attristons, desconfrontons, desesperons, estonnons, escrions, taisons, et quoy non? D'une variation et multiplication à l'envy de la langue »<sup>1</sup>

L'impact de la main réside dans le fait d'écrire la pensée et la fait vivre sur le papier : « L'organe du langage c'est la main. J'ai l'esprit qui touche ; tout ce qui existe dans le monde a un corps. Il n'y a rien dans l'univers qui soit mécanique ; rien n'est matière morte. Il faut entendre l'esprit sortir soufflé du corps. Ce qui est spirituel n'est pas hors de la matière, c'est de la matière chantée. »<sup>2</sup>

Quant aux pieds, ils sont toujours le lien avec la terre, la stabilité et le destin : « Nos jambes nous viennent de dessous la terre. Nos jambes ont été de la même matière. (..) Nous marchons mais c'est accroché par les pieds à la matière solide qui nous entoure, tirant dessus, traînant son poids ; nus, complètement déshabillés, surgissant comme d'une coquille brisée dont les morceaux seraient restés collés sous nos pieds. »<sup>3</sup>

Il faut faire attention et se rappeler toujours que la terre n'est faite que des restes des corps des ancêtres : « Il prête attention à nos marches sur cette terre qui n'est faite que des restes des dépouilles des anciens « ôte-toi de moi, ôte-toi de moi qui marche sur mes os, ne me regarde pas d'un trou si haut et que soient les animaux à ta place! »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> MONTAIGNE. Michel de. *Les Essais II*. Op.cit., p.454.

<sup>2</sup> Ibid., p.62.

<sup>3</sup> PARANT, Jean-Luc. *Les Yeux l'envahissement des yeux*. Paris : José Corti, 2002, p.146-148.

<sup>4</sup> *L'Animal du temps*. Op.cit., p.12.

Beaucoup de poètes arabes adoptent la même idée que Novarina, comme par exemple Abu-l-Ala al-Maari, qui a écrit dans un poème, un vers très connu :

*« Laisse tout et glisse dans la tombe!*

*Et que de fois avons-nous piétiné dans la poussière*

*Un front altier et un visage rayonnant? »<sup>1</sup>*

Novarina a peut-être un grand désir de voyager, d'aller ailleurs, il n'a pas assez de courage pour le faire tout seul, il demande à ses pieds de faire le nécessaire, chez lui les organes représenteraient des êtres indépendants de l'homme sinon il le ferait tout seul sans rien demander aux pieds!!!

*«- Charmants pieds à nos hanches vissés, prenez courage de nous porter plus loin !»<sup>2</sup>*

Le bois reflète l'immuabilité. Il est figé, les jambes et les bras en bois! Il ne peut ni changer de place ni agir, ne peut plus faire ce qu'il veut, et, bien sûr, cela provoque la misère pour lui : *« J'ai les jambes et les bras en bois; je porte ma croix de misère sur ma face et mon visage sur mon derrière à la place des bois. »<sup>3</sup>*

Les pieds sont le symbole d'un cheminement dans la vie, mais lui, il a l'appréhension d'avancer, parce qu'il a mal aux pieds. La douleur est une douleur psychologique puisqu'il sent qu'il ne sera pas vraiment capable de continuer tout droit : *« Je ressens maintenant présentement au pied et au passé une douleur dont j'ignore la cause tant j'y souffre. Et une satisfaction demeure à gauche malgré la future douleur à la jambe droite. Je souffre dans mon corps sans savoir la preuve qu'il est à moi. »<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> AL-MAARI. *Chants de la nuit extrême*. Traduction, présentation et calligraphie par Sami-Ali, Genève-Suisse : Verticales, 1998, p.14.

<sup>2</sup> *Le Babil des classes dangereux*. Op.cit., p.165.

<sup>3</sup> *La Scène*. Op.cit., p.170.

<sup>4</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.66.

Le texte suivant met l'accent sur une idée de Novarina disant qu'il ne faut pas être très sûr de ce qu'on fait, qu'il ne faut pas être prétentieux en disant qu'on avance mais qu'en vérité on ne fait que reculer. On pense que nous avons des pieds solides qui marchent fermement, mais ce n'est vrai.

Beaucoup de gens pensent qu'ils sont dans le bon chemin, que leurs pieds les conduisent bien mais c'est faux, leurs pieds s'agrippent et ne les font que reculer : *« Tes pieds ne creusent pas la terre, mais s'y agrippent : c'est ton cerveau qui pense pour creuser ; il est une erreur pour lui de penser que tu avances encore un trou parmi nous, alors que tu es depuis longtemps en chose parmi les gens vivants. »*<sup>1</sup>

Dans L'Origine rouge une image bouleversée des pieds qui marchent au-dessus de la tête : *« J'attache l'homme ici et là - et je le vois par en haut. Les pieds qui sont au-dessus de la tête de l'homme : mais oui! Maintenant ils marchent au-dessus de ma propre tête, oui! Alors Dieu dit : Dieu a assez fait l'homme comme ça »*<sup>2</sup>

Dans Le Monologue, l'auteur s'adresse aux pieds comme des organes d'audition : *« Ecoutez mes chers pieds, mes chers pieds écoutez, je lève cette énième patte à la santé des planches, c'est-à-dire que je souhaite que nos planchers, au lieu qu'ils nous enfouissent, nous soutiennent et nous portent bien dressés jusqu'au bout. Chantez, fidèles jambes, progressez de la plante, arpentez le terrain ! Qui a osé, Madame, insulter nos satanés compas, ils sont excellents ! Chaque patte, pour prix de l'effort méritant, récolte à chaque fois aisément vingt-quatre à trente centimètres ! Persévérez, membres du bas, entêtez-vous, à force de remarcher finirez bien par obtenir des locaux des endroits des pays des régions. Galop toujours courir. »*<sup>3</sup>

Pour certains penseurs, le pas est la source de l'inspiration :

---

<sup>1</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.162.

<sup>2</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.69.

<sup>3</sup> NOVARINA, Valère. *Le Monologue d'Adramélech*. Paris : P.O.L., 2009, p.34-35.

« Le pas est l'action de faire passer l'appui du corps d'un pied à l'autre... souvent la marche favoriserait la pensée. " Je ne puis méditer qu'un marchant", écrit Jean-Jacques Rousseau »<sup>1</sup>

Nous pouvons trouver ainsi des textes singuliers qui parlent des autres membres du corps, citons par exemple : « *Mon cœur est en pierre.* »<sup>2</sup>, et pour ne pas gêner à la lecture et dans la même pièce, de la page 119 jusqu'à la page 134, une longue conversation entre les personnages dans laquelle presque tous les membres du corps ont abordé d'une façon bizarre et/ou comique.

Aussi : « *J'ai mal à ma vessie cervicale. Ma tête obtient ses opinions par opinion. Mes idées suivent ce que mon cervelet de pancrate leur dit. Il dit: Si ma tête aussi passe avec, c'est qu'elle a la pantalgie. Ma tête, si elle y passe, je leur dis reviens-y(...) L'aorte humaine en toi, c'est comme un mur contre lequel le sang bat à plates coutures!* »<sup>3</sup>

Nombreux sont les textes qui réunissent les membres du corps :

« *Notre crâne qui êtes en nous comme une pierre au milieu de la pensée. Notre bouche qui êtes en nous comme un trou au milieu de la figure. Notre chair qui êtes en nous, comme une pensée par quelqu'un d'autre. Notre œil qui êtes en nous, comme une lampe du corps. Notre corps qui êtes en nous, comme la tête des membres. Et vous surtout, notre pied qui êtes sagement dans nos chaussures, et vous, surtout, toutes nos minutes qui sonnent des heures, restez!* »<sup>4</sup>

Voici le même texte mais avec des ajouts : « *Notre crâne qui êtes en nous comme une pierre au milieu de la pensée. Notre bouche qui êtes en nous comme un trou au milieu de la figure. Notre chair qui êtes en nous, comme une pensée par quelqu'un d'autre. Notre œil qui êtes en nous, comme la lampe du corps. Notre corps qui êtes en nous, comme la tête des membres. Et vous surtout, notre pied qui êtes sagement dans nos chaussures ; et vous surtout,*

---

<sup>1</sup> MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Op.cit., p.716.

<sup>2</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.47.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.39.

<sup>4</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.207.

*toutes nos minutes qui sonnent des heures, restez ! Notre être qui êtes en rien, répandissez- vous au- dessus de là- bas : au centre du sur- delà du par-delà, plus loin, plus loin que le loin, et au- delà de tout ce qui a dépassé le trou par le sommet du trou duquel ; par- dessus duquel et au- deçà de par- celui, de quel au- delà, de par- delà celui- ci duquel, plus loin que par- dessus le par- deçà de tout, et de partout, ici ut, et ici au- delà du ut, et au- delà du par- delà, ici ut. » Prière ainsi fut faite. Prière ainsi fut vite faite. »<sup>1</sup>*

Nous trouvons toujours des extraits qui réunissent les membres du corps novarinien d'une façon assez bizarre : « *Le lendemain j'ai donné mon nom à deux cerveaux, puis j'ai donné à mon nom deux cerveaux : le huit à droite qui est bien ; a gauche à droite qui m'veut point d'mal. Je donnai à mes membres trois prénoms et quatre noms aux extrémités qui nous servaient de repères à l'époque : à la jambe gauche, la vilifère qui lève là- haut ; à la jambe droite, la lupridière qui pète si bas ; en avant droit et au bras gauche, le vélandium qui tourne avec. Plus la main une, plus la main deux, plus le membre malin, plus les deux autres dont l'une en moins, plus la préhensible qui lâche tout. Au sommet de la bouche, j'avais mon trou par où je voulais partir sans fin. J'avais mes cerveaux deux à deux depuis trente ans mis dans ma tête dont l'une seule des trois fonctionnait. Et toi garçon ? »<sup>2</sup>*

De même dans L'Acte inconnu : « *Apportez maintenant les fontanelles: cinq sources: bouche, oreilles, mains: par où verser sang, eau, la parole et les mots. Matière, ô ma mère verbale, ô ma matière dont je suis faite, mes bras, mes membres en tissus et chair, et vous les quadrillateurs d'espace, mes dix doigts, vous me contenez en vain! ... Le saint contact de la matière du monde avec ma matière invisible dans la tête de ma pensée, je ne le retrouve qu'ici. Je porte cette main de bois à mon front. Je vénère la matière telle qu'elle est, et tous les restes dont la matière fut faite. »<sup>3</sup>*

À quoi servent les membres du corps ? Pourquoi ce désordre ?

---

<sup>1</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.131/132.

<sup>2</sup> *Vous qui habitez le temps*. Op.cit., p.35.

<sup>3</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.115.

## 2. Le corps insensé

Chez Novarina, pas de psychologie et peu d'idées (même s'il y en a quand même): c'est plutôt un théâtre de mots, de paroles. La cohérence des personnages est presque annihilée :

*« La liste des qualificatifs rend compte de la difficulté d'inscrire cet inlassable explorateur des confins du langage et des expressions artistiques dans les cadres habituels des nomenclatures. Pourtant, dès ses premières œuvres, Valère Novarina, affirme la même exigence, celle d'une pensée, nourrie de textes sacrés, de poésie et de philosophie, qui tente d'opposer à l'ordre du monde tel qu'il est et à ses langages de surface des actes fondateurs, de nature libertaire, qui explorent les profondeurs de l'être et redistribuent, sur une autre scène, les rôles du theatrum mundi. Cette reconstruction procède d'abord par accumulations, entassements, concrétions. Toute une tectonique textuelle en mouvement, emportée dans les dérivés de ressacs incessants, charrie les noms recomposés de nouveaux inventaires et de nouveaux peuplements. »<sup>1</sup>*

Nous amorçons ici toute une réflexion sur l'originalité du théâtre novarinien (par rapport à un théâtre normal, classique ou habituel) : *« Novarina se tourne vers un théâtre de recherche, d'expérimentation... Nous sommes conviés au grand théâtre de la langue: un théâtre d'opération où le corps de la langue maternelle est furieusement éventré, jusqu'à exhiber ses origines et ses dessous. »<sup>2</sup>*

Chez Novarina, le corps n'est pas seulement étrange: il est étranger à l'homme. Il ne nous appartient pas vraiment: d'où nous vient-il? L'imaginaire dans ce corps provoque les multiples formes qu'on peut découvrir en l'être humain :

---

<sup>1</sup> BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de et al. *Dictionnaire des écrivains de langue française*. Paris : Larousse, 2001, p.1331.

<sup>2</sup> *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Op.cit., p.718.

« L'acteur, par sa voix, son corps, ses gestes, ses paroles, me donne à voir et à comprendre un certain nombre d'actions et d'états d'âme rapportables à une personne imaginaire. »<sup>1</sup>

Peut-être voulait-il ici, se référer à la vie qui nous oblige à suivre son cours dans et hors de la nature physique de l'homme, là où l'homme commence à voir qu'il n'a plus de pouvoir sur lui-même et que son corps change à tout moment selon les circonstances : « Depuis que j'ai rapporté à mon corps, donc depuis ma naissance, je ne suis plus mon corps. Depuis que j'ai un corps, je ne le suis pas, donc je ne l'ai pas. Cette privation institue et instruit mon rapport à ma vie. Mon corps m'a donc été volé depuis toujours. »<sup>2</sup>

Il y a des moments où le corps s'arrête de parler, il prend du repos : pas de geste et pas de mouvement, le silence contrôle la situation, c'est un silence qui réclame le repos. C'est peut être l'expression d'une, incapacité : il sent qu'il ne peut rien faire, son corps se tait!

Le corps novarinien n'est pas seulement insensé. Il est parfois carrément monstrueux, un adjectif que Novarina utilise d'ailleurs : « Le corps monstrueux est éteint maintenant. Et à l'intérieur de nous, le silence se tait dans son noir définitif. »<sup>3</sup>

Il y a presque une "inquiétante étrangeté" du corps novarinien : ce corps échappe à nos codes : « On croisera en effet, notamment dans le Discours aux animaux et dans le Drame de la vie, des mutants aux pouvoirs paranormaux (voir par les oreilles, téléporter ses yeux, jeter des jets verts) s'étonnant de ce qui nous paraît aller de soi ("qui êtes-vous les pieds?", D'où

---

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques. *L'Image*. Paris : Armand Colin, 2<sup>ème</sup> édition, 2005, p.76.

<sup>2</sup> DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Op.cit., p.268.

<sup>3</sup> *La Scène*. Op.cit., p.69.

vient qu'on parle?"), des êtres vivants d'aspect anodin mais présentés d'une façon propre à rendre l'évidence étrange. »<sup>1</sup>

Novarina cite tout au long de son œuvre des corps extraordinaires, d'autre monde ou d'autre nature, dans *Le Drame de la vie*, il présente des personnages avec : « quatre yeux »<sup>2</sup>, « bouche au font »<sup>3</sup>, « deux seins sur le dos »<sup>4</sup>, « doigts en caoutche »<sup>5</sup>, « homme à trois fesses »<sup>6</sup>, « une jambe sur la tête »<sup>7</sup>

Même étrangeté dans *Le Discours aux animaux* : « treize pattes »/ « huit fesses »<sup>8</sup>, « saint enfant aux six doigts pariétaux »<sup>9</sup>, « six trous de mes yeux »<sup>10</sup>, « quatre pieds me portaient chaque matin. »<sup>11</sup>

Dans *L'Acte inconnu* : « bras en verre »<sup>12</sup>, « yeux placés sur le front »<sup>13</sup>

## **2.1 Le corps creux**

« Nous sommes là pour nier la matière, lui porter un coup, par le vide, l'appel d'air de notre parole portée dedans. »<sup>14</sup>

Chez Novarina, l'homme est souvent présenté comme traversé, transpercé par la parole. Citons *Lumière du corps* : « L'acteur agit corps ouvert: tout le langage au sol »<sup>15</sup>

---

<sup>1</sup> TOULZE, Thierry. *Les 400 coups d'un écolier Sacripant une approche du comique chez Valère Novarina*. Op.cit., p.103.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.267.

<sup>3</sup> Ibid., p.265.

<sup>4</sup> Ibid., p.218.

<sup>5</sup> Ibid., p.126.

<sup>6</sup> Ibid., p.216.

<sup>7</sup> Ibid., p.219.

<sup>8</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.10.

<sup>9</sup> Ibid., p.305.

<sup>10</sup> Ibid., p.136.

<sup>11</sup> Ibid., p.301.

<sup>12</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.112.

<sup>13</sup> Ibid., p.152.

<sup>14</sup> *Le Vrai sang*. Op.cit., p.28.

<sup>15</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.76.

Ce vide indique l'absence d'un corps de rechange : « *L'homme n'est pas du tout un animal qui s'est mis à parler, mais une matière toute pleine de vide que ce vide même fait parler.* »<sup>1</sup>

Le creux est une allégorie évoquée par la caverne des philosophes, il désigne la profondeur, le vide et la potentialité : « *Il signifie le passif ou le négatif, l'autre face de l'être et de la vie : réceptacle virtuel, mais vide, de l'existence* »<sup>2</sup>

Novarina présente ce côté du vide humain d'une façon qui porte souvent à confusion. Il essaie de nous montrer ce vide et de justifier sa présence en nous : « *L'être animé est creux; à la façon d'une bouteille, il témoigne du souffle qui l'a formé et le regonfle à chacun de ses aspirations. Ce vide comporte un état de déséquilibre natif, une démolition interne et passive compensée par une reprise active sur le dehors.* »<sup>3</sup>

Citons cette analyse de la relation corps/ vide dans l'Art moderne : « *Un corps dans le vide serait un corps sans aucune propriété physique. Dans l'art contemporain la problématique spirituelle du vide s'est souvent réduite à n'être plus qu'une manipulation idéologique de l'espace. La critique plus ou moins militante d'un monde saturé d'objets, d'image et de marchandises, obstruant tout regard avide de liberté, a conduit les artistes à traiter le vide comme une catégorie de l'ironie ou comme une apologie du désert.* »<sup>4</sup>

Le vide ne se porte pas sur des points négatifs, il peut avoir un côté très positif et une nécessité même : c'est par l'absence des choses que nous pouvons leur donner leurs véritables valeurs : « *Tout me mène, qui, bien entendu, ne mène à rien. Sous le vide, le même vide. Vers le vide, évidemment.* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Pour Louis de Funès. Op.cit., p.132.

<sup>2</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Op.cit., p.312.

<sup>3</sup> CLAUDEL, Paul. *Art poétique*. Op.cit., p.82.

<sup>4</sup> *Dictionnaire philosophique universelles, les notions philosophiques*, Volume 2 dirigé par Sylvain AUROUX, Paris, PUV, 3 édition, 2002, p.2729.

<sup>5</sup> *Dictionnaire des idées revues*, Jacques STERNBERG. Illustré par Roland TOPOR. Paris: Denoël, 1985, p.145.

Il est très important de parler de ce sujet que l'on trouve en abondance et à profusion dans les textes de Novarina : c'est un thème à considérer avec beaucoup d'attention :

*« La chair de l'homme novarinien est pleine de riens, pleine de trous par où elle s'écoule et se dévide en mots et en haleines, en cris et en répliques qui en font un théâtre permanent, une vase communicant où le vide de la scène se déverse dans le vide de la salle, la vanité de l'acteur sur la fatuité du spectateur, la viduité d'une tête dans la futilité d'un corps aussi creux l'un que l'autre, évidés d'eux-mêmes par leurs orifices, vidangés de leur substance par toutes les fuites et les appels d'air qu'y font la voix et la parole de l'acteur en quoi l'animal humain prend chair dès lors qu'il naît comme s'il "jouait" ». »<sup>1</sup>*

## **2.2 Le corps machine**

C'est Descartes qui est le précurseur de l'idée d'envisager le corps humain comme une machine : *« Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre plus semblable à nous qu'il est possible : en sorte que, non seulement il lui donne au dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toute celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes. »<sup>2</sup>*

Plus tard dans le deuxième tome de la même œuvre, Descartes explique sa conception du corps : *« Je me considérais, premièrement, comme ayant un visage, des mains, des bras, et toute cette machine composée d'os et de chair, telle qu'elle paraît en un cadavre, laquelle je désignais par le nom de corps »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> OUELLET, Pierre. *Trou de scène*. In *La Bouche théâtrale*. p.41.

<sup>2</sup> DESCARTES, René. *De l'homme*, in *Œuvres philosophiques*. Paris : 2ditions Garnier, t.I, 1963, p.379.

<sup>3</sup> DESCARTES, René. *Œuvres Philosophiques II (1630-1642)*. Paris : Éditions Garnier, 1987, p.417.

Il affirme qu'il n'y a aucune différence entre « *les machines fabriquées par les hommes* » et « *les corps vivants engendrés par Dieu* »<sup>1</sup> , nous en parlerons dans la corporalité de l'âme, puisqu'elle a un rapport intime avec la dualité « *corps -âme* »

Les machinistes organes novariniens « *Une foule d'actions antipersonnelles a lieu chaque instant dans le corps humain : par exemple la déglutition, la respiration, la cristallisation, le ramage, l'excrétion, l'idéation, l'érection, la pensée, l'affect, la conceptibilisation, le travail du bois, du foie, l'orteil gauche, le sentiment de la prière et l'orteil droit qui est le siège du sentiment droit, etc.* »<sup>2</sup>

Parfois, Novarina désigne le corps comme une machine, qui prend une attitude négative envers les événements, qui est comme l'esclave de tout l'environnement, de la politique, de la science, et de toute la vie.

C'est exactement ce qui se passe dans *L'Atelier Volant*, « *Boucot* » étant un peu le chef symbolique de la « *machinerie de pouvoir* » dont parle Foucault.<sup>3</sup>

Dans *L'Animal du temps*, Novarina s'exclame : « *Vacherie de machine, c'est elle dans ma tête qui me sortit d'abord au lieu des pieds qu'il fallait installer prudemment pour jamber tranquillement sur le sol.* »<sup>4</sup>

Une idée qui transmet l'esclavage de l'homme contemporain vis-à-vis son environnement et le mécanisme qui s'empare de son monde, lisons cette analyse de Janine Chasseguet-Smirgel : « *La conception du corps-machine, de l'animal-automate ne peut qu'être corrélative d'un*

---

<sup>1</sup>DESCARTES, René. *Discours de la méthode*, in *Œuvres*. Paris : Éditions Adam et Tannery, 1996.

<sup>2</sup> *La Scène*. Op.cit., p.59-60.

<sup>3</sup> Voir : Foucault. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

<sup>4</sup> *L'Animal du temps*. Op.cit., p.23.

*désinvestissement plutôt dramatique du vivant, de la chair réduite à un assemblage de rouages. »<sup>1</sup>*

La routine et les actes de la vie quotidienne rendant l'homme plus mécanique que biologique, constructions mécaniques contrôlées par le corps de l'homme : -« *Je suis en machine: je vais aller d'où je viens pour te dire d'où je suis. Je suis bien dans cette machine\_ et dans cette vie nommé machine, depuis qu'j'suis p'tit. Allez voir là-bas si j'y suis. C'est à droite, c'est à gauche; si je recule, tout est en droit; et si j'avance, j'y fais tout droit si je veux y aller. »<sup>2</sup>*

Artaud dans ses écrits fait allusion à ce corps machine, tout démembré, qui est à la recherche d'une identité corporelle à réédifier :

*« L'homme est une bête automangeuse et autolâtrique, idéoscopique et autoportée qu'il faut arracher de la terre et jeter- moi compris! Nous avons pris le corps harmonieux de Dieu triplement parallèle pour en faire le réceptacle de la boucherie et le rebut de la bancalité; nous avons pris l'air limpide dont Dieu nous respirait - pour en faire un antizéphir et un miasme et une puante assemblée humaine; nous avons pris le printemps printanier des cerisiers cerisiques pour en faire des bribes lancéolées de sacs plastiques accrochés aux branches mortes; nous avons pris le subtil corps de la femme et le subtil corps de l'homme pour en faire un odieux mélange; nous avons pris la sainte matrice de la vierge pour éprouvette et greffé dedans un homme jetable, sécable, tournable en rond et coupable en deux. »<sup>3</sup>*

Dans un texte comme celui-ci, on retrouve un peu l'agressivité d'Artaud à l'égard du corps (jugé inaccompli, non réalisé, à venir, en cours, en puissance) mais il faut peut-être faire une distinction entre "corps harmonieux" venant de Dieu et à retrouver (pour Novarina) et corps à "désorganiser" complètement pour trouver sa vérité propre (ce qui est plutôt la démarche d'Artaud) : la lecture des textes que Derrida

---

<sup>1</sup> CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Le corps comme miroir du monde*. Paris: P.U.F., le fil rouge, 2003, p.2.

<sup>2</sup> Je Suis, Op.cit., p.126.

<sup>3</sup> *La Scène*. Op.cit., p.163.

consacre à Artaud dans *L'écriture et la différence* pourrait nous aider à mieux comprendre.

Peut-être que Novarina retravaille à sa manière la pensée d'Artaud en proposant par exemple un bouleversement de la fonction des organes : c'est un phénomène typiquement novarinien qui nous fait perdre tous nos repères et nous fait considérer le corps autrement ; c'est une totale remise en question du corps, une redistribution à la fois drôle et terrifiante : « *Rien tourne plus rond dans la perception : les yeux entendent, j'entends l'oreille qui voit, la main qui marche, les pieds qui pensent, la tête qui mange, la tête qui danse, l'anus qui parle, la bouche qui se tait. C'est écrit avec les pieds. Car j'ai toujours essayé d'écrire avec les pieds, c'est dur. En rythmant le rythme avec les pieds, en frappant, en parlant avec le sol, en faisant sortir du son de dessous.* »<sup>1</sup>

Dans *La Lutte des morts*, les personnages novariniens : « *parler par l'estomac* »<sup>2</sup>, dans *Le Babil des classes dangereuses* : « *penser du ventre et parler des fesses* »<sup>3</sup>, dans *Le Drame de la vie* : « *chanter avec les pieds* »<sup>4</sup>, Novarina déplore la situation de l'homme qui est incapable même de dire ce qu'il veut : « *Nous sommes des machines de terre qui espérons pouvoir parler.* »<sup>5</sup>

Encore la misère de l'homme, une machine sans volonté : ce sont les autres qui le dirigent vers ce qu'ils veulent. Il doit être en arrière, derrière, et dedans : « *J'ai oublié que j'étais une machine de terre qui devait faire marche arrière, machine amère, toujours retraverser le monde du dedans au derrière sans tomber.* »<sup>6</sup>

Descartes fait une comparaison entre les machines produites par l'industrie humaine et les corps en chair, il nie peut-être toute

---

<sup>1</sup> *Entrée dans le théâtre des oreilles*. Op.cit., p.75-76.

<sup>2</sup> *La Lutte des morts*. Op.cit., p.344.

<sup>3</sup> *Le Babil des classes dangereuses*. Op.cit., p.144.

<sup>4</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.237.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>6</sup> *Ibid.*

opposition entre la nature et la machine : « Si je considère le corps comme une machine tellement bête et composée d'os, de nerfs, de muscles, de veines, de sang et de peau, qu'encore bien qu'il n'y eût en lui aucun esprit, il ne laisserait pas de se mouvoir en toutes les mêmes façons qu'il fait à présent, lorsqu'il ne se meut point par la direction de sa volonté, ni par conséquence par l'aide de l'esprit, mais seulement par la disposition de ses organes, je reconnais facilement qu'il serait aussi naturel à ce corps, étant, par exemple, hydropique, de souffrir la sécheresse du gosier, qui a coutume de signifier à l'esprit le sentiment de la soif, et d'être disposé par cette sécheresse à mouvoir ses nerfs et ses autres parties, en la façon qui est requise pour boire, et ainsi d'augmenter son mal et se nuire à soi-même, qu'il lui est naturel, lorsqu'il n'a aucune indisposition, d'être porté à boire pour son utilité par une semblable sécheresse de gosier. »<sup>1</sup>

Ce machinisme ne s'applique pas sur l'âme : « Il n'y a aucune de nos actions extérieures, qui puisse assurer ceux qui les examinent, que notre corps n'est pas seulement une machine qui se remue de soi-même, mais qu'il a aussi en lui une âme qui a des pensées, excepté des paroles, ou autres signes faits à propos de sujets qui se présentent, sans se rapporter à aucune passion. »<sup>2</sup>

Le corps machine désigne parfois l'acteur dans la représentation : « En travaillant, on doit se garder de devenir machinal, et percevoir exactement comment chaque variation dans le corps affecte l'être intérieur. »<sup>3</sup>

Le "vous" désigne les acteurs, Novarina décrit précisément le machinisme de leur enjeu sur les planches : « Vous sortirez de ce repas les pieds par là : l'estomac du monde souffrira de vous avoir supportés jusqu'ici ; l'os du monde vous frappera dans vos faces, vos yeux seront couverts de sa boue ; vos langues colleront à vos palais et les cinq doigts de vos deux mains devront attendre pour se décoller lendemain et surlendemain ; vos pieds

---

<sup>1</sup> DESCARTES, René. *Les Méditations métaphysiques*. Paris : Flammarion, 1992, p.67.

<sup>2</sup> Ibid., p. 574.

<sup>3</sup> OIDA, Yoshi avec la collaboration de Lorna Marshall. *L'Acteur invisible*, Op.cit., p.52.

*ne pourront soulever du sol ni vos jambes, ni vos poumons aspirer l'air qui s'y trouvait, vos yeux n'auront plus aucune vue ni vos oreilles rien entendu ; vos pas ne vous suivront plus sauf pour vous diriger toujours vers une sortie dont votre tête ne se souviendra même pas car vos oreilles n'auront pas écouté ; vos cerveaux dont les lobes seront dévorés seront la proie de cruels vers : à coups doubles, seront portées sur vous de quadruples ruées de coups ; de sanglantes égratignures viendront lacérer vos chairs dont tout le sang sera retiré dans une douleur infinie ; le temps à chaque instant viendra vous rendre l'ensemble de votre vie plus court qu'avant ; vos pensées seront ouvertes, en deux proportions, par Négation et Affirmation et vous serez mis en contradiction avec vous-même selon les segments de vos mains qui n'auront plus de doigts semblables car vos yeux n'auront plus de regard à porter ni de vue sur quoi que ce soit. »<sup>1</sup>*

### **2.3 Le corps à l'envers**

Le “*sens dessus dessous*” est une autre manière de penser la figure humaine, en mettant en perspective la question du sens, entendu dans le double sens de signification et de présentation. Novarina se trouve tributaire de l'approche de la philosophie même s'il donne l'impression, dans sa démarche, d'être étranger à tout système. Mais son but est surtout d'enrichir les possibilités d'expression de la scène. C'est un dramaturge qui joue avec le vide et une forme apparente d'“*inconséquence*”.

Si le spectateur joue un rôle (par ses réactions, ses applaudissements, etc.), les textes de Novarina jouent le rôle de “*l'envers*” : envers des choses (“*dépli*”, dévoilement) ou “*envers de l'esprit*” et révélation : « *Alors mon corps résonna comme une pierre et ma tête à l'envers fut une feuille dont je n'avais plus envie de vivre. Ni avaler ni sortir même par ma propre bouche un mot pour faillir.* »<sup>2</sup>

C'est le jeu d'un miroir auquel il veut nous confronter. Littérairement, le monde à l'envers qu'il nous propose n'est pas si

---

<sup>1</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.168.

<sup>2</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.91.

éloigné des utopies de Jonathan Swift (excès, dimension parodique) et des histoires de Lewis Carroll (situations, langage, “folie”, monde à l’envers, etc.)

Alice, qui s'ennuie, s'endort dans un fauteuil et rêve qu'elle passe de l'autre côté du miroir du salon. Le monde du miroir est à la fois la campagne anglaise, un échiquier, et le monde à l'envers, où il faut courir très vite pour rester sur place. Alice y croise des pions d'échecs (reine, cavalier) et des personnages de la culture enfantine de l'époque victorienne. Le monde du miroir se présente comme un monde inversé. Ainsi Alice, pour atteindre le jardin, doit-elle d'abord s'en éloigner, de même qu'il lui faut, dans cet univers étrange, courir très vite pour rester sur place.<sup>1</sup>

Le théâtre, pour lui, c'est aussi le reflet de l'histoire humaine, chacun de nous peut retrouver la sienne « sur le plancher » (dans le corps, face au réel) mais « sur les planches » (sur scène, sur le plateau), c'est un peu différent : *« Valère a dit qu'en jouant son rôle, il avait eu la sensation d'être dans un monde à l'envers, c'est à dire qu'il n'était plus sûr, si la partie gauche de la salle était bien à gauche et pas plutôt à droite. Et il a continué à décrire cette étrange perception de l'espace en disant que cette incertitude s'était propagée par la suite dans tout son corps, comme s'il avait vécu en même temps dans deux espaces diamétralement opposés sans pouvoir s'y orienter clairement. »*<sup>2</sup>

Citons Novarina : *« La salle de théâtre est un lieu anatomique où le corps du spectateur est disséminé, devenu à nouveau épars et plein d'espace, rendu au vide, (mangé par lui), livré et délivré; c'est le spectateur qui est la victime, c'est lui qui a l'anatomie ouverte: l'acteur n'est que le sacrifié en apparence; en réalité, c'est le corps du spectateur qui est fractionné, diffracté, comme si le théâtre était le lieu d'un sacrifice optique. »*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> CARROLL, Lewis. *Alice au pays des merveilles*. Paris : D. de Selliers, 2006.

<sup>2</sup> BOND, Edward et al. *Inédits et commentaires*. Op.cit., p.59.

<sup>3</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.98.

Cette idée d'un monde à l'envers se retrouve dans l'œuvre de Novarina : « *En voyant le monde à l'envers, je vais porter mes trois lèvres à ma bouche incrédule.* »<sup>1</sup>

-« *Nous aimons, pour le bien de la vie, faire du corps d'autrui le récipient en attendant notre porte de sortie.* »<sup>2</sup>

Les acteurs redonnent aux corps des possibilités expressives. Le corps sans identité, le spectateur le voit et y entend sa propre contradiction : « *Acteur, essaye de voir ton visage à l'envers, de lire ton nom tête en bas et de raconter par la fin l'histoire du monde que tu ne savais pas !* »<sup>3</sup>

C'est sur ce jeu de l'envers que Novarina provoque les lecteurs et les spectateurs à se mettre à la place de l'auteur et vice versa. Il incite l'homme à ne pas rester figé, à voir des cas autres que le sien. L'envers pour lui c'est tout ce qui nous entoure devant et derrière le décor de la vie. C'est encore et toujours cette vue du miroir : « *L'acteur retourne le corps humain à l'envers, il présente l'homme en anatomie ouverte.\_ tout l'intérieur humain exposé devant nous, répandu, sacrifié.* »<sup>4</sup>

C'est l'œuvre dans l'œuvre comme l'écrit Ubersfeld : « *Il existe un certain nombre d'œuvre qui supposent la présence à l'intérieur de l'espace scénique d'un autre espace, où prend place une représentation théâtrale. La situation est alors la suivante: les spectateurs de la salle regardent d'autres spectateurs (qui sont des acteurs) regarder une représentation donnée par d'autres acteurs: figuration en abîme de l'acte théâtral. Le résultat est paradoxal: par une sorte d'inversion de la dénégation, les spectateurs de la salle voient comme vérité ce que les spectateurs-acteurs voient comme illusion théâtrale. Le phénomène est analogue au fait psychique reconnu par Freud: quand on rêve qu'on rêve, le rêve "intérieur" dit la vérité.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Le Jardin de reconnaissance.* Op.cit., p.65.

<sup>2</sup> *La Chair de l'homme.* Op.cit., p.97.

<sup>3</sup> *Pendant la matière.* . Op.cit., p 21.

<sup>4</sup> *Lumières du corps.* Op.cit., p.131.

<sup>1</sup> UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre.* Paris : éditions de seuil, 1996, p.84.

Selon Jourde : « Tous les textes de Novarina se déploient dans la perspective d'un dépassement du couple affirmation négation. Leur voie est celle de l'excès : ils affirment trop, ils nient trop. [...] C'est en ce sens qu'on pourrait dire que l'étrange réalisme de Novarina est le miroir du réel : son théâtre représente le monde à l'envers. Dans le monde, les êtres humains sont réellement eux-mêmes en deçà d'eux-mêmes, vers l'origine, vers l'enfance, ou, à chaque instant de leur existence, avant d'exister, dans les bredouillements et les confusions qui précèdent la parole articulée, l'incertitude qui précède le choix, l'indéterminé d'avant toutes détermination et toute séparation.»<sup>1</sup>

Toujours cette envie de revenir en arrière, de vivre les temps passés voire de se retrouver à l'époque des grands personnages, une époque que l'on regrette comme le paradis originel et le "Jardin" perdu : « Je veux tout reprendre, je veux tout refaire depuis la fin, j'ai été trompé, j'ai tout visé à l'envers, j'ai été trompé, je veux tout refaire, je veux tout revivre à l'envers. »<sup>2</sup>

Cette volonté de "tout refaire" concerne aussi le corps : lui-aussi pose problème dans la mesure où on n'est plus en accord, plus en phase avec lui (comme c'était le cas à l'époque d'Adam).

On est presque "embarrassé" par le corps - on ne sait même pas quoi faire du "corps qui reste" : « Rien que d'y penser de le voir en dépouille j'en avais déjà honte pour lui. Ma mère disait : Donne-le à la terre ! Je pensais : Mais pourvu qu'elle accepte »<sup>3</sup>.

À la page 75 de *L'Origine rouge*, s'expriment l'insatisfaction du monde et le mal à vivre ainsi. Par un monde à l'envers, il désigne soit le monde qui le torture, soit nous-mêmes - et puisque l'homme ne dit jamais qu'il a tort donc c'est le monde qui a tort, le monde qui reflète ce

---

<sup>1</sup> JOURDE, Pierre. *La Littérature sans estomac*. Op.cit., p.270.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.93.

<sup>3</sup> Quatrième de couverture de *L'Animal du temps*.

qui est plus vaste, *“l’univers” « Je vois le monde à l’envers .Monde, es-tu l’envers de l’univers? »*<sup>1</sup>

La topique du monde à l’envers traverse toute l’œuvre de Rabelais, mais elle est particulièrement explicite dans son évocation de l’abbaye de Thélème (Gargantua, chapitre 52 et suivants). Au travers du MUNDUS INVERSUM se lit une pléiade de pensées et de pratiques liée à l’inversion et au retournement, où se côtoient folies, carnivals, bouffonneries, utopies et satires sociales.

D’après Sartre, le jeu de l’envers joue un rôle sensationnel dans le travail de l’écrivain : *« Le poète est hors du langage, il voit les mots à l’envers, comme s’il n’appartenant pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d’abord la parole comme une barrière. Au lieu de connaître d’abord les choses par leur nom, il semble qu’il ait d’abord un contact silencieux avec elles puis que, se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchants, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l’eau et toutes les choses créées »*<sup>2</sup>

L’acteur pour Novarina est le vecteur de son texte ; il exige que celui-ci montre une habilité prodigieuse pour que ses textes soient bien aliénés :

*« De quoi cet acteur-dramaturge a-t-il le plus besoin? D’un corps capable de lenteur, d’endurance, de virtuosité, mais aussi de retenue, bref d’un corps anti-naturaliste, car il y a toujours un écart entre le corps de l’acteur et son texte. »*<sup>3</sup>

Et c’est justement ce que nous avons voulu mettre en évidence par ce terme d’étrangeté ; faire l’impossible afin que le message passe

---

<sup>1</sup> Voir: RABELAIS, François. *Gargantua*. Paris: Pocket, 2009.

<sup>2</sup> SARTRE, Jean Paul. *Qu’est-ce que la littérature*, préface d’Arlette Elkaïm-Sartre. Paris : Gallimard, Folio essais, 2008, p.20.

<sup>3</sup> PAVIS, Patrice. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Op.cit., p.226.

bien : « *J'ai toujours pratiqué le théâtre comme un lieu de dépersonnalisation de l'écriture. Il faut sur les planches, fabriquer une antipersonne, un anti-homme expérimental.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> THOMASSEAU, Jean-Marie. *Valère Novarina, l'homme hors de lui*. In *Europe*. Op.cit., p.173.

DEUXIÈME PARTIE  
LA SUBLIMITÉ DU CORPS CHEZ  
NOVARINA

CHAPITRE PREMIER  
LA MYSTIQUE DU CORPS CHEZ NOVARINA

*« Quoi qu'il en soit, je puis dire que je suis le théâtre de Dieu. »*

*Valère Novarina (Je Suis, p.82)*

Comme il a reçu une éducation religieuse, Novarina a recours à la théologie pour rappeler aux lecteurs (et bien évidemment aux spectateurs) les notions religieuses et philosophiques du monde entier. Bien qu'il n'aime pas le mot "mystique" (et parfois même, il paraît loin de tout ce qui est religieux), ses textes semblent nous montrer le contraire, mais Novarina apporte cette nuance : « *J'ai horreur de ce mot de mystique, qui sent la pharmacie, la spécialité; je préfère intérieur, ou spirituel, ou respiré.* »<sup>1</sup>

Michel Corvin rapproche les notions de théologie et de parole : « *les textes de Valère Novarina sont en outre investis d'une conception théologique de la parole, qui tient à cette remontée qu'effectue obstinément le poète aux fondations du monde pour interroger notre origine et celle des mots (le mythe de la Genèse est sans cesse revisité, comme celui de l'Incarnation). Conception qui rayonne au centre de l'œuvre comme un repère à la fois stable et dynamisant.* »<sup>2</sup>

Il y a une abondance de citations des livres sacrés notamment dans *La Chair de l'homme*, mais nous trouvons le plus souvent une approche chrétienne qui évoque l'histoire de la création d'Adam, la souffrance et le sacrifice du Christ et enfin le souffle de Dieu. Beaucoup de textes sont consacrés à raconter les histoires de *la Bible* et à citer à chaque moment les livres sacrés. Novarina va jusqu'à dire : « *Quoi qu'il en soit, je puis dire que je suis le théâtre de Dieu.* »<sup>3</sup>

Le théâtre novarinien décrit aussi des mystères du Moyen Age : « *L'approche mystique du théâtre novarinien devient pertinente si l'on se rappelle que mystique et mystère sont un seul et même mot et qu'un mystère est au Moyen Age un acte théâtral. Ce théâtre concerne au plus haut point L'Origine rouge car il vise à reporter les acteurs et les spectateurs à l'origine du monde et*

---

<sup>1</sup> *Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie*, "Valère Novarina, poète comique" entretien de Valère Novarina avec Hadrien Laroche, in *Java*, n°8, été 1992, pp.13-74.

<sup>2</sup> CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Op.cit., p.652-653.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.82.

*de la création. Par un rite magique, il s'agit de retrouver le moment où par l'incarnation de Dieu, a été fondé le monde chrétien»<sup>1</sup>*

Nous pouvons penser qu'il y a quand même une différence, c'est qu'il aborde les thèmes du sacré d'une façon particulière, en présentant Louis de Funès comme un saint homme (par exemple)

### **1. Le corps de Dieu = souffle et lumière**

Comment Dieu se manifeste-t-il en nous? Selon Novarina, c'est le souffle de Dieu qui s'est introduit dans notre corps et qui nous attache à Lui, voilà l'épreuve : « *Je meurs quand Dieu me quitte.* »<sup>2</sup> Ce qui rappelle l'expression « *rendre son dernier souffle* ». Ce dernier souffle fait écho au premier : « *Lorsque Dieu entre dans notre corps, est-ce signe que déjà le voici mort? Il sent que nous nous lions le cadavre à lui et il nous quitte pour toujours pour ne pas répéter l'expérience.* »<sup>3</sup>

Le premier souffle de vie que Dieu nous a donné équivaut peut-être au mot " *Ut* " que Novarina utilise souvent. Donner le " *ut* " c'est donner le la, c'est donner le départ, la tonalité, le diapason. Une certaine direction pour continuer à vivre, une expression novarinien le dit autrement : « *persister en viande* »:

« *Pousser le son ut* »<sup>4</sup> , dans *Le Discours aux animaux*: « *Voici la ut* »<sup>5</sup> et dans *La Lutte des morts* « *En langage policier, les substantives ont les véros, les verbaliers sont sans raccords. Chien Calineau donne le ut. Les présents des participés des frances font des détours dans les langues. Les conjugaisons, les déclinaisons, tout est catastrophique* »<sup>6</sup>

Dans *Le Grand Robert*, on nous explique que le " *ut* " est la première note de la gamme majeure sans accident (dite gamme d'*ut* ou

---

<sup>1</sup> ALLIO, Patricia. *La passion logoscopique*, In *Théâtre du verbe*. Op.cit., p.107.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.116.

<sup>3</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.20.

<sup>4</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.116.

<sup>5</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.40.

<sup>6</sup> *La Lutte des morts*, in *Théâtre*. Op.cit., p.444.

de do)<sup>1</sup> ce “ ut ” vient peut-être de Dieu dont Novarina parle dans *L'Acte inconnu* : « Dans notre langue (comme les Latins, ne pas distinguer le u du v), il y a une anagramme du mot DIEU, c'est le mot VIDE. Dans toutes nos phrases Dieu est un vide, un mot en silence, un trou d'air, un appel qui permet à l'esprit de retrouver souffle et mouvement. Aucun mot ne trouve autant: c'est dans le langage un mot ouvrant, un mot aimant, un vide, une attraction dans la pensée une gravitation, un principe d'amour dans l'univers aimanté; un mot à l'envers de tous les mots et qui remet en mouvement l'esprit. Ne garder de lui que l'écartèlement, l'écartèlement de ses quatre lettres dans l'espace ... C'est un mot à laisser vide, en quatre lettres muettes, lié à l'espace, rayonnant aux points cardinaux. Le mot Dieu, le laisser ouvert, et nous attendent, le laisser vide comme le mot personne. Le laisser désert comme le théâtre d'une séparation, vide comme la scène du creux, le lieu du désir, de la faim, de la gravitation, de l'amour. Le vrai amour, le pur amour n'a lieu que dans le vide. »<sup>2</sup>

D'après ce texte Dieu représente tout et rien à la fois, étant donné que Dieu est l'anagramme du vide selon Novarina. Ce vide est riche de sens puisqu'il permet l'évasion vers tout principe positif de l'univers, l'enrichit et le ravive. Ce mot occupe tout l'espace, ainsi le vide est partout et donc toute sensation de bonheur est omniprésente. Donc le vide divin se transforme en nécessité vitale et devient un tout et non plus un rien.

Dans *L'Écriture et la différence*, Derrida, comme Novarina, parle du souffle mais dans un sens un peu différent puisqu'il évoque l'approche d'Artaud : « Si ma parole n'est pas mon souffle, si ma lettre n'est pas ma parole, c'est que déjà mon souffle n'était plus mon corps, que mon corps n'était plus mon geste, que mon geste n'était plus ma vie. Il faut restaurer dans un théâtre l'intégrité de la chair déchirée par toutes ces différences. Une métaphysique de la chair, déterminant l'être comme vie, l'esprit comme corps propre, pensée non séparée. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Le Grand Robert*. Op.cit., Tome 9, p. 609.

<sup>2</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.146.

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Op.cit, p.267.

Le souffle et le corps entrent dans une relation fusionnelle et forment une boucle avec la parole, la lettre, le geste et la vie : « *L'esprit est le souffle(...) Dieu est en nous notre don : le don de notre souffle que nous lui offrons, notre vie entre ses mains. Dieu est notre offrande. C'est à lui que nous rendons souffle.* »<sup>1</sup>

Dieu nous offre son souffle grâce auquel nous vivons et nous agissons, cette offre n'est pas éternelle puisque nous devons « *rendre à César ce qui appartient à César* ».

Novarina s'est inspiré d'Artaud (il a même écrit un travail sur lui) mais il s'en est détaché en proposant d'autres approches, peut-être moins blasphématoires, plus respectueuses du religieux.

Dans *L'Animal du temps*, on cherche Dieu partout : « *Animaux, très jeune j'ai eu mon corps creusé en vide tout plein d'erreur. Six huit de cinquante-deux: j'ai vu Dieu de mes yeux. Pourquoi je suis tout seul dans la nature sans sept milliards de bêtes semblables? Je le connais personnellement, je lui ai creusé la face dans un grand trou formidable : il m'examine quand je passe devant. Trente quatre huit de quatre : Dieu est en bois; je l'avais toujours recherché en me perdant, assoiffé de plus le connaître même de nom, je le cherchais dans mes loisirs, sans bien savoir, dans les orifices de l'époque, dans les rebuts, sur les vieux plans, landes des talus, pistes des trottoirs SNCF. Et c'était bien là qu'il gît. Ignoré de tous.* »<sup>2</sup>

C'est à chacun d'entre nous de chercher la présence de Dieu au fond de lui-même : Novarina propose des pistes à explorer : « *Dans chacune de leurs pages les Livres disent la présence de Dieu et son don perpétuel en nous comme source. La relation est d'amour\_ et presque tactile. Dieu n'est pas, il s'incarne, il se communique, il s'offre à l'homme ; il se donne en souffle, en parole. (...) \_ Seigneur, tu viens en moi, tu me vois, tu me sais.\_ Les mots ne sont pas encore sur ma langue que tu les connais.\_ Tu entres dans ma pensée ; de loin, tu sais quand je marche et si je me couche, si je m'assieds*

---

<sup>1</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.111.

<sup>2</sup> *L'Animal du temps*. Op.cit., p.24.

*et quand je me lève. \_ Tu sais chacun de mes pas ; tu es le témoin de tous mes actes.\_ tu m'entoures, tu m'enserres, tu me prends : ta main est sur moi ; mais ta science est si haute que je ne puis la saisir.\_ Où irais-je loin de ton souffle ? Où fuirai-je de ta face ? \_ Si j'escalade les cieux, tu y es ! Si je me couche au séjour des morts, t'y voici. (...) C'est toi qui as formé mes reins, qui m'as tissé dans le ventre de ma mère.\_ Merveille est ton œuvre ! Merci pour tant de prodiges ! \_ Ma chair n'était point ignorée de toi, tu la savais.\_ Lorsque j'étais brodé en secret dans les profondeurs de la terre, quand je n'étais qu'un embryon, tes yeux me voyaient. \_ Tous mes jours, tu les connaissais tous ; ils étaient tous tracés sur ton livre ; toutes mes journées étaient inscrites avant qu'aucune n'existe. »<sup>1</sup>*

La relation avec Dieu est dû au corps qu'il nous habite, comme dans cette analyse : « *On ne dit pas que l'homme a un corps, car il est un corps. Et parce qu'il est un corps, il est mis en relation avec les autres, aussi avec Dieu. »*<sup>2</sup>

Ces textes affirment aussi que nous avons besoin d'avoir recours à Dieu pour être soutenu et aidé : « *Je vais toujours vers Dieu attiré par la soif, je lève vers lui ma figure nue. Je ne pense même plus à mon corps: je l'recopie dans mon cerveau. »*<sup>3</sup>

Et : « *Les hommes sont alliés et reliés à Dieu par leur chair et par le mouvement de leur raison et de leur parole. Par le mouvement vivant du langage, de la parole et de la raison, ils sont reliés au Verbe, chair et souffle. »*<sup>4</sup>

« *Il faut que je te l'avoue: enfant, j'attrapais bien souvent Dieu par sa cape, lui disant:" A quoi te sert-y? à quoi t'sert-y mon corps-mi? Çui qui gît là?" Enfant, le-diable-par-la-queue-je-ne-tirais-pas mais Dieu par un câble. »*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *L'Envers de l'esprit. Op.cit., p.104-106.*

<sup>2</sup> MONLOUBOU, Louis et DU BUIT François Michel. *Dictionnaire biblique universel.* Paris : Desclée, 1984, p.144.

<sup>3</sup> *L'Opérette imaginaire. Op.cit., p.40.*

<sup>4</sup> *L'Envers de l'esprit. Op.cit., pp.118-119.*

<sup>5</sup> *L'Opérette imaginaire. Op.cit., p.44.*

Dans *La Chair de l'homme*, Novarina fait une longue liste de définitions de Dieu données par des philosophes, des mystiques et des artistes, en voilà une : « Pour saint Bonaventure "la vérité de Dieu est imprimée dans l'esprit humain et inséparable de celui-ci" et il ajoute que "Dieu ne peut être connu que dans sa présence en nous". »<sup>1</sup>

On peut remarquer que Spinoza est cité trois fois dans cette liste mais Novarina n'a pas cité ce passage : « J'entends par corps un mode qui exprime, d'une façon définie et déterminée, l'essence de Dieu, en tant qu'on la considère comme chose étendue. »<sup>2</sup>

L'expression de notre corps reflète la présence divine : c'est pour cela qu'il y a peut-être une « *Lumières du corps* ». Chez Novarina, on peut trouver des allusions inspirées par *la Bible* et notamment par la Genèse\* : « Dieu créa le ciel et le bas, il créa la terre et le Mond, l'eau et les plafonds. Puis il regarda dedans et noya le tous dans la matière pour qu'on y voie plus rien. Puis il noya le tout dans la lumière pour plus rien voir car il ne pouvait supporter la vue de ce qu'il avait fait. »<sup>3</sup>

La première noyade connote l'extermination alors que la deuxième exprime la jouissance éternelle de l'essence divine.

Novarina transforme d'autres passages de *la Bible* : « Différents enfants d'Adam commettent alors différentes sortes de crimes, comme par exemple l'adoration du veau d'or par le veau d'or. »<sup>4</sup>

-« Heureux les terrestres car ils seront réduits en poudre »<sup>5</sup>

Des listes qui comprennent des noms bibliques, comme par exemple dans *La Scène* : « Les Psaumistes du Repas de Terre engendrent les

---

<sup>1</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.391.

<sup>2</sup> SPINOZA. Op.cit., p.45.

\* Au Festival d'Avignon 2007, dans un entretien avec Novarina, Il nous a avoué qu'il a lu deux fois le Coran.

<sup>3</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.41.

<sup>4</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p..378.

<sup>5</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.60.

*Sabriers Gendre et Ut, les Sabriers Urde et Urcet engendre les Sapiants de Nurcie et Potrique. »<sup>1</sup>*

Il y a une grande influence de *La Bible* sur l'esprit novarinien. Des emprunts religieux nous rappellent à chaque moment l'histoire et l'origine de l'homme ainsi que ses relations en tant que corps avec Dieu et le monde: « *Le corps: c'est un ensemble d'organes différentes et inégaux en dignité, qui ont été réunis par Dieu; il doit servir à la gloire de Dieu, il doit devenir l'instrument de la vie humaine soumise à Dieu et orientée vers lui. Le corps c'est la vie humaine, il lie à la personne humaine,...l'Apôtre dit, votre corps est le temple de l'esprit de Dieu aussi bien que vous êtes le temple de Dieu et son esprit vit en vous. »<sup>2</sup>*

Patrick Brunel considère l'œuvre novarinien, à la fois, comme: « (...) *une nouvelle genèse et une divine comédie, bouffonne, burlesque, grotesque, mais aussi violente, tragique et macabre. L'onomastique à elle seule témoigne de la singularité d'une telle dramaturgie, singularité que renforce encore l'usage des néologismes et une syntaxe au rythme torrentiel. l'impact de ce théâtre vient, certes, de ce qu'il bouleverse le code dramaturgique en usage, mais aussi de ce qu'il offre, non sans avoir mis en pièces la notion de psychologie et de personnage, une représentation hallucinée, et par ailleurs profondément comique, de la condition humaine. »<sup>3</sup>*

Dieu devient le protecteur discret auquel nous ne pensons pas. Il y a même risque de se sentir mal parce que nous ne prêtons pas attention à cette présence : « *Dieu était encore au milieu de nous à l'époque comme un berger qu'on voyait pas. Il nous habitait en silence pendant que personne n'y pensait. Quand on voit dans autrui, on a parfois le regard massacré. Dieu était sans cesse au milieu de nous cependant. »<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> *La Scène*. Op.cit., pp.18-20.

<sup>2</sup> *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, traduit du Néerlandais. Turnhout : Brepols, 1987, p.359.

<sup>3</sup> BRUNEL, Patrick. *La Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Armand Colin, 2005, p.241.

<sup>4</sup> *Vous qui habitez le temps*. Op.cit., p.76.

Et : « Dieu est ici, comme personne, pas comme quelqu'un. En nous, l'infiniment présent maintenant est en nous, dépouillé maintenant de toute sa lumière. »<sup>1</sup>

Le corps du prophète subit la traversés de la parole divine. L'homme n'est pour rien dans ce qu'il dit. Ce n'est pas lui qui parle, mais c'est par sa langue que Dieu s'exprime, rappelons le passage suivant : « Le prophète n'incarne pas Dieu, Yahvé ou Allah, il en est le porte parole. »<sup>2</sup>

Dans beaucoup de pièces, Novarina s'inspire de la figure de Job, même si le nom de Job n'est pas précisé : certaines chansons, par exemple, sont plaintives. Comme dans *l'Ancien Testament*, et quand Job décide de s'adresser au Puissant, il dit : « Aussi saisirai-je ma chair entre mes dents... ». Job sait que sa vie lui pend à la bouche. Novarina emprunte cette image, dans *Le Discours aux animaux*, l'enfant du passé se souvient : « Enfant, j'avais toute la chair de ma bouche entre mes dents ».<sup>3</sup>

Dans son article pour Valère Novarina in *Théâtre du verbe*, André Marcon évoque même le nom de Job : « Il y a chez Novarina une allégresse et un blasphème. C'est toujours un peu Job, une lamentation, une déploration, une gesticulation dans le bon sens du terme, comique et pathétique aussi. Il peut faire rire et pleurer en même temps, sur la même séquence, sans passer de l'un à l'autre, simultanément »<sup>4</sup>

Comme Job, le je novarinien se plaint à Dieu de cette vie pleine de soucis :

« J'ai passé l'enfance dans les spasmes

L'adolescence dans les miasmes

La vieillesse en vaineries

---

<sup>1</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.96.

<sup>2</sup> VERDEIL, Jean. *L'acteur et son public, petite histoire d'une étrange relation*. Paris : L'Harmattan, 2009, p.32.

<sup>3</sup> *Le Discours aux animaux*. Op.cit., p.126.

<sup>4</sup> MARCON, André. *L'offrande imprévisible*. In *Théâtre du verbe*. Op.cit., p.234.

*Et l'âge adulte dans les turlupinades »<sup>1</sup>*

A chaque étape de la vie, l'homme se plaint d'un problème différent. Le ton est humoristique mais la plainte semble vraie. Cette plainte est toujours formulée en direction de son Créateur uniquement.

Dans l'œuvre de Novarina, il y a beaucoup de plaintes comme dans *L'Espace furieux*, où la figure pauvre dit : « *Je plains chaque jour d'avoir vu l'jour. Je plains chaque seconde d'avoir à remplacer la précédente ; je plains le temps de durer et l'espace d'avoir lieu.* »<sup>2</sup>

L'homme se voit comme une charge inutile et plaint ainsi le temps et l'espace. Cependant il ne perd pas espoir et tient à la vie puisqu'il prie : « *Seigneur, toi qui m'as fait naître de ma mère par-devant, épargne-moi d'être un déchet qui s'en va par son derrière. Je suis venu par le trou de la vie. Non par le trou de la mort.* »<sup>3</sup>

C'est la prière qui joue le rôle de liaison entre le Créateur et sa créature : « *Par la prière, nous lui rendons le souffle qu'il nous a donné : nous nous échangeons à lui par enlacement respiré ; nous le touchons par-dedans, par le souffle qui circule entre lui et nous.* »<sup>4</sup>

Il arrive que ses prières soient absurdes : « *Depuis tout petit, je prie que je crie le ciel qu'il me mette deux yeux de plus à la place de mes oreilles! Avec deux j'y vois rien!* »<sup>5</sup>

Il ya aussi des prières très iconoclastes comme celle-ci qui s'adresse à l'anus. Nous pouvons expliquer le point de vue de l'auteur selon lequel l'anus présente un trou, donc vide : « *Ô notre anus dont nous avons toujours oublié la multitude du nombre tant ton unicité était grande, protège-nous de l'oubli! Ne nous tient pas rigueur de notre faible mémoire. Immense est ta singularité dont nous avons toujours voulu combler le gouffre*

---

<sup>1</sup> *L'Inquiétude*. Op.cit., p.28.

<sup>2</sup> *L'Espace furieux*, Op.cit., p.44.

<sup>3</sup> *L'Acte inconnu*, Op.cit., p.137.

<sup>4</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.111.

<sup>5</sup> *Je Suis*, Op.cit., p.125.

*protège-nous de toutes nos formes doubles, triples, quadruples! O notre anus, tu as raison de fermer toujours l'œil sur nous-mêmes! »<sup>1</sup>*

Novarina essaie de mettre en parallèle l'importance de la prière chez un croyant et de l'écriture chez un écrivain : « *La prière de l'artiste, c'est son travail : les danseurs et tous les peintres et tous les écrivains auraient pu un jour noter comme Kafka : Ecrire est ma prière. »<sup>2</sup>*

Toute activité accomplie par l'homme (y compris les loisirs) s'élève au rang de la prière et donc toute sa vie est considérée comme prière : « *Notre corps qui êtes en nous, et vous notre esprit qui êtes dedans, et nous les gens qui y sommes plusieurs, notre chair qui êtes parlée et vous notre parole incarnée : sortez-nous de la vie ou sinon nous nous souffririons de la vivante monotonie de la respiration reproductive de l'homme par l'homme et du monde ici tristement sous les yeux. Faites que notre sortie, qui est à l'image de la sortie humaine de l'homme, n'ait lieu qu'une fois par jour, et délivrez-nous une fois pour toutes de ce monde où nous étions filles et garçons. Et vous, notre sortie, accordez-nous de trouver une issue vers vous. Où gisions-nous déjà ? »<sup>3</sup>*

Dans le texte qui suit, Novarina appelle Dieu, il s'adresse à lui directement sans intermédiaire, en jouant sur le terme « adieu » qui normalement évoque la séparation définitive d'une personne, devient symbole d'espoir en parlant à Dieu. Sa parole à Dieu est purement verbale puisque son corps n'accomplit aucune prière. Parler à Dieu l'Incomparable et l'Unique le rassure au point qu'il pourrait laisser son corps exprimer des rituels religieux : « *Adieu, lorsque je dis adieu, c'est à Dieu que je parle ; c'est pas à vous que je dis. Lorsque je dis adieu, c'est à lui que je dis reviens ; Je ne dansais pas pour lui ; jamais je n'ai dansé pour lui ; je prie le dieu nu et invisible, un et indivisible, ni visible ni divisible, ni un ni nu, ni un ni invisible, ni nu et indivisible. Je ne peux danser pour lui. Je ne peux danser que pour lui. »<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> *L'Acte inconnu*, Op.cit., p.106.

<sup>2</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.162.

<sup>3</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.129.

<sup>4</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.37.

Nous trouvons d'autres exemples de prière : « *Mon Dieu, prie pour moi: que je me redresse de mes os et aille boire toute vive la vie! Désenfouis-moi de la terre- et que je m'en sorte! Voici mes cendres, buvez et mangez!* »<sup>1</sup>

Dans *L'Inquiétude* : « *Viande de Dieu, sortez-moi des têtes et mangez-moi mon rien! Viande de deux naissez pour me remordre la viande qui est! Viande de Dieu entrez-sortez dans mon cadavre pour voir s'il vit! Viande de deux, mangez mes restes où vous avez assassiné mes esprits! Viande de Dieu, laissez mes restes en don aux animaux et aux oiseaux chanson qui vole! Viande de Dieu, réparez-moi mes trois en choix! Viande de deux, apportez enfin à la fin d'un chien en conclusion! Viande de deux, aspirez et soufflez-nous! Viande de Dieu, retournez-vous pour voir en nous les cendres d'Adam.* »<sup>2</sup>

Dans le passage qui suit, Novarina s'inspire d'une prière très connue, qui commence par : « *Notre père qui êtes aux cieux* » : « *Notre corps qui êtes en nous, et vous notre esprit qui êtes dedans, et nous les gens qui y sommes plusieurs, notre chair qui êtes parlée et vous notre parole incarnée : sortez-nous de la vie ou sinon nous nous souffririons de la vivante monotonie de la respiration reproductive de l'homme par l'homme et du monde ici tristement sous les yeux. Faites que notre sortie, qui est à l'image de la sortie humaine de l'homme, n'ait lieu qu'une fois par jour, et délivrez-nous une fois pour toutes de ce monde où nous étions filles et garçons. Et vous, notre sortie, accordez-nous de trouver une issue vers vous.* » Où gisions-nous déjà ? »<sup>3</sup>

Novarina retravaille une autre prière très connue, le « *Je vous salue, Marie* » : « *Je vous salue la vie pleine de risques* »<sup>4</sup>

Dieu est défini selon Novarina de plusieurs façons : « *Dieu est imprononçable et incompréhensible. Nous le reconnaissons cependant dans l'autre, dans notre prochain, qui a le visage du Messie. Il y a du divin visible dans le visage humain* ». <sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *L'Acte inconnu*, Op.cit., p.17.

<sup>2</sup> *L'Inquiétude*, Op.cit., p.45.

<sup>3</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.129.

<sup>4</sup> *La Scène*. Op.cit., p.73.

<sup>5</sup> *Le Vrai sang*, P.37, Entretien avec Yan Ciret. Version revue et corrigée

Dans *Pendant la matière* : « Dieu est personne. Dieu est tu. Tu es la personne de Dieu inconnu. »<sup>1</sup>

« Dieu n'est pas mais qu'il existe vraiment, et que c'est nous qui avons mis la mort entre lui et nous. Il n'est pas advenu ni venu au travers de rien partager notre mort, mais c'est de lui que nous parlons lorsque nous nous parlons et lorsque nous disons notre joie. Chaque humain le prouve, chaque corps blessé, chaque corps de joie en témoigne, chaque visage est sa preuve, chaque acteur contient son théâtre, chaque face humaine est le miroir et l'énigme de sa présence. Tes yeux sont comme s'ils étaient ses yeux pour moi. Il est en nous, dans le plus profond en nous qui est le plus intérieur, le plus intime et le plus saint – parce qu'il ne nous appartient pas. Nous sommes sa demeure : il est à lire sur chaque visage, il est à entendre dans ta parole. Je le lis sur ta face. Dans chaque visage, dans chaque regard humain, tu le vois au travers. Maintenant tu dois n'avoir plus peur et accepter d'être en face : c'est-à-dire devant sa face, qui est invisible mais qui est face à toi. C'est ton visage que nous cherchons. Nous cherchons sans fin son visage. »<sup>2</sup>

Dans *L'envers de l'esprit*, autre vision se manifeste : « Dieu venant se nouer à la chair. La chair qui est la charnière, le pivot, le cadre, l'axe : Carne cadre salutatis. “ La chair, charnière du salut ” »<sup>3</sup>

« Dieu est ici en vide et il te répond par image en négatif : il te laisse l'empreinte manquante de son corps ; il vide la figure humaine et il te laisse la place ; il vient faire personne parmi nous. Il vient détruire le fétiche de l'homme forgé de nos mains et fait par nous\_ et il apparaît ; il déreprésente. Il vient délivrer l'homme de l'idole humaine mécanique partout dressée. Il appelle notre souffle et nous nous recroisons à lui ; nous lui donnons le souffle que nous avons reçu de lui, dans un échange de vie, par la croix du souffle, par la prière et par l'offrande et la restitution et le renouveau et la traversée de la respiration. »<sup>4</sup>

---

Paru initialement dans *Cripure* n°9, Paris, juillet 1993.

<sup>1</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.45.

<sup>2</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.463.

<sup>3</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.144.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.169-170.

Dieu ne se présente pas sous une forme propre, ne peut s'incarner dans un corps concret. Luc Richir l'explique ainsi : « *Si Dieu ne peut être un corps, ce n'est pas seulement parce que tout corps se limite à une partie déterminé de l'étendue et se partage l'espace avec d'autres corps, c'est aussi parce qu'un corps, du moins un corps vivant, une chair animale, présente certaines caractéristiques contradictoires avec la nature divine telle que l'on définit les trois monothéismes (Judaïsme, Christianisme, Islam).* »<sup>1</sup>

Chez Novarina, la plus importante des définitions reste la suivante : « *Valère Novarina avance que "Dieu est la quatrième personne du singulier".* »<sup>2</sup>

Ce n'est ni moi, ni toi, ni lui, c'est une quatrième personne qui rassemble les trois. Il est unique et impersonnel.

Revenons à ce que Richir décrit : « *Dieu est donc le hors-lieu, ce qu'aucune figure ne saurait circonscrire* »<sup>3</sup>

Accepter la parole divine et s'abaisser comme décrit Lydie Parisse en analysant l'œuvre novarinien: « *A la kénose de Dieu répond celle de l'humain, voué à habiter au corps et un espace temps, et à revivre à sa manière la "passion" (au sens de souffrance) divine.* »<sup>4</sup>

On croit que le rien est le vide sont souvent mis en avant, comme dans cette approche : « *Dieu a créé le Tout à partir de rien. Mais le rien perce. Le seau est trouvé.* »<sup>5</sup>

« *Lumières du corps* » titre très parlant pour notre travail dont l'axe est le corps. *Lumières du corps*, est un texte, n'est pas œuvre de

---

<sup>1</sup> RICHIR, Luc. *Dieu, le corps, le volume*. Bruxelles: Edition la Part de l'Oeil, 2003, p.201.

<sup>2</sup> La Chair de l'homme, p.395.

<sup>3</sup> RICHIR, Luc. *Dieu, le corps, le volume*. Op.cit, p.92

<sup>4</sup> Lydie Parisse, *La « parole trouée » Beckett, Tardieu, Novarina*, lettres Modernes minard CAEN, 2008, p.151.

<sup>5</sup> *Dictionnaire des littératures de langue française*, ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Paris: Bordas, 1995, c1984, p.2729.

théâtre mais recueil de notes, de réflexion rassemblées en huit parties. Le “S” de lumières renvoie peut-être au cinq sens.

Cette œuvre est peut-être un haro novarinien, un signal pour ranimer les consciences et rappeler à l'humain qu'il est majestueux et porteur d'une lumière qui témoigne de l'existence du divin en lui. Puisque Dieu a créé l'homme à son image et lui a attribué un souffle, ce souffle divin surgit comme lumière de l'intérieur, mais c'est l'homme maintenant qui dompte l'émission de cette lumière, c'est sa matière qui la diffuse: *« La lumière vient d'une descente dans la matière, non de quelque chose de projeté dessus. »*<sup>1</sup>

Pourquoi “Lumière”? Est-ce que le corps humain a vraiment une lumière? A la page 105 de cette œuvre, Novarina essaie de nous éclaircir sur l'origine de cette lumière, lorsqu'il écrit: *« Le plus mystérieux de ce qui arrive au spectateur, c'est cette intelligence par la matière. Cette venue par la chair. Une lumière non pas projetée mais venant de dedans. Un souffle ouvrant-une lumière-sortant du fond de la matière elle-même. »*<sup>2</sup>

Cette lumière qui vient de l'intérieur est peut-être résumée par la phrase : *« Je suis est un néon »* et *« Le pauvre néon “ je suis ” maintenant est éteint »*<sup>3</sup> *« Et il n'y a plus aucune lumière à l'intérieure de la lampe du corps. »*<sup>4</sup> *« Nous allons faire maintenant semblant d'être en esprit mentaux et en verbe terreux et en tube lumineux. »*<sup>5</sup>

Ce néon présente la vie humaine, il reste allumé tant que l'homme respire, cette idée ressemble à ce passage dans le dictionnaire de *La Bible* : *« La lumière est appelée “lumière des vivants”, parce qu'elle éclaire les hommes qui vivent sur le terre. Et quand cette lumière disparaît, c'est la mort. La lumière est très souvent prise comme symbole de la prospérité. Elle est aussi le*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.144.

<sup>2</sup> Ibid., p.105.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.174.

<sup>4</sup> Ibid., p.87.

<sup>5</sup> *Le Jardin de reconnaissance*. p.66.

*symbole de la gloire. La sainte Ecriture compare donc à la lumière la sagesse, la justice, la charité. »<sup>1</sup>*

Il s'agit pour l'homme de retrouver un état originel, de retrouver l'époque ancienne où Adam était dans la lumière divine, en accord avec Dieu, c'est-à-dire être en accord avec tout(le corps, la matière et même les éléments de la terre : « *Au tout début des temps, l'être était pur esprit, c'est-à-dire, lumière. Il a voulu et décidé de vivre l'expérience d'être Dieu dans la matière. Pour ce faire, il a dû se créer un corps mental, un corps émotionnel et un corps physique qui constituent les trois dimensions du monde ou du plan matériel. L'être est ainsi devenu de plus en plus humain afin de vivre toutes sortes d'expérience sur la planète Terre. »<sup>2</sup>*

Dans son œuvre Novarina rejoint un peu ce que nous avons déjà cité.

En remontant vers les définitions de la lumière dans les dictionnaires, nous trouvons que ce terme fait référence à différents symboles surtout au sens religieux, et conforme à *La Bible*:

*« Dieu s'est réservé le secret de la production et de la distribution de la lumière. Il fait lever sa lumière sur tous. La lumière est douce aux yeux de l'homme, c'est grâce à elle qu'il peut diriger sûrement ses pas sur la terre. C'est l'apparition de la lumière qui constitue le jour. La lumière est appelée (Lumière des vivants), parce qu'elle éclaire les hommes qui vivent sur la terre. Et quand cette lumière disparaît, c'est la mort. La lumière est très souvent prise comme symbole de la prospérité. Elle est aussi le symbole de la gloire, La Sainte Ecriture compare donc à la lumière la sagesse, la justice, la charité »<sup>3</sup>*

La lumière figure généralement la spiritualité (Thora et Evangile sont considérés comme un afflux de lumière) et l'Islam en particulier, la lumière se résume à la Foi qui illumine le cœur du croyant:

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire de la Bible* publié par VIGOUROUX et al, Tome 4<sup>ème</sup>. Paris : Letouzey et Ané éditeurs, 1908, p.415.

<sup>2</sup> BOURBEAU, Lise. *Ecoute ton corps encore !*, tome 2. Québec : Éditions E.T.C.Inc, 1994, p.15.

<sup>3</sup> *Dictionnaire de la Bible*, Publié par F.VIGOUROUX. Op.cit., p.415.

« Dans le soufisme, La Niche de la lumière symboliserait le fond de l'homme universel »<sup>1</sup>

Novarina parle de la première lumière qui est le souffle de Dieu ou son esprit en nous. C'est grâce à cette lumière qu'on peut voir les choses dans ses propres vérités « Dédié à la criante lumière des choses. La lumière est le temps. La lumière est créée. C'est la première lumière créée qui dure toujours et qui nous donne la vue. On en voit que parce qu'il y a encore ici de la lumière créée. La lumière est le cri du premier instant qui dure toujours. »<sup>2</sup>

On constate donc chez les religieux une omniprésence de Dieu comme émetteur de lumière, ce qui incite Saint Augustin à considérer ainsi toute sorte de lumière jaillie de Dieu: « Dieu est la lumière intelligible dans laquelle, à partir de laquelle et à travers laquelle s'éclaire tout intelligible »<sup>3</sup>

Même idée que l'on peut trouver dans le verset du Coran que Novarina a cité dans *La Chair de l'homme* à la page 384 : « On lit dans la sourate 24 du Coran : "Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Sa terre ressemble à un foyer où se trouve une lampe. La lampe est dans un récipient de verre. Celui-ci ferait penser à un astre étincelant. Elle est allumée grâce à un arbre béni, un olivier, ni oriental ni occidental, dont l'huile éclairerait même si nul feu ne la touchait. Lumière sur lumière." »<sup>4</sup>

Novarina développe : « La lumière est un corps subtil, prompt et délié qui cause la clarté, qui éclaire, et donne la couleur à toutes choses, qui rend les objets visibles. La lumière passe sur la matière, ainsi. Matière est le mélange de petites parcelles dont la liaison forme tous les corps. Terre est un globe sublunaire créé pour l'habitation et la nourriture de nous et de nos animaux. Terre se dit aussi de la substance, de la matière dont ce globe est composé, dehors comme dedans. Air est un élément liquide et léger qui environne. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire des symboles musulmans*, Malek Chebel. Op.cit., p.249.

<sup>2</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.103.

<sup>3</sup> *Encyclopédie philosophique universelle (les notions philosophiques)*, Dictionnaire I, Volume dirigé par Sylvain AUROUX, PUF, Paris, 3<sup>e</sup> édition 2002, p.1513.

<sup>4</sup> *La Chair de l'homme*, Op.cit., p.384.

<sup>1</sup> *Le Jardin de reconnaissance*, Op.cit., p.77.

Et dans *Lumières du corps* : « La lumière passe par-dedans la matière, c'est là la vraie physique des amants bien accordés: Dieu est une attraction dans l'univers aimanté : une force nue multipliante allant au un. »<sup>1</sup>

« Nul n'a jamais vu Dieu, qui habite une lumière inaccessible (...) Dieu est une brèche dans le moi, une faille dedans nous\_ et qu'il est comme transcendant par-dedans»<sup>2</sup>

Lise Bourbeau revient encore nous rappeler cette existence de la lumière en nous : « Notre corps de matière n'est que l'ombrage de notre réalité spirituelle. Quand nous saurons que nous sommes Lumière, quand nous reconnaitrons notre nature divine, nos corps de matière ne pourront refléter que la lumière. »<sup>3</sup>

Cette lumière reflète la relation de l'homme avec Dieu, tant qu'il est proche, il voit tout en lumière même lui-même, ceux qui ne la trouvent pas en eux, ne peuvent la sentir ailleurs : « Une partie de la matière est issue en nous d'une partie de la lumière suspendue hors de l'espace où nous l'approfondissons »<sup>4</sup>

Puisque Novarina entend par l'acteur, l'homme dans sa généralité, il émet l'idée que le corps de l'acteur (homme) est un diffuseur de cette lumière divine. Un messenger qui porte un message et ce message est la “ Lumière ” :

« Le corps de l'acteur est nouveau comme de la lumière non encore vue. Il y a non matérialisation, incarnation, mais chute dans quelque chose lumineux. Dans le lumineux des sens. Le théâtre annonce: voici l'imprévisible corps. Les acteurs resplendent de matière imprévue. Tout ce qu'ils disent est impensable, tout ce qu'ils font est visible. Ils brillent d'humanité négative. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.185.

<sup>2</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.143.

<sup>3</sup> BOURBEAU, Lise. *Écoute ton corps encore !*. Op.cit., p.209.

<sup>4</sup> *Le Jardin de reconnaissance*, Op.cit., p.24.

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.33.

L'acteur novarinien : « (...) apparaît sans la moindre ombre d'homme, de face, dans la lumière tranchante »<sup>1</sup>

Dans la suite Novarina met au clair l'idée que la lumière peut être aussi profane, venir d'en bas, de la terre qui est la source de tout génie, source de la lumière et émerger sous plusieurs formes. Il fait du corps de l'acteur une lumière, il veut dire peut-être enlever le voile sur des choses qui sont cachées ou même qui ne viennent pas à l'esprit : « *La lumière vient à l'acteur du sol, de la position juste de ses pieds avec la terre: avec le sol, il est accordé. L'accord avec le sol est la toute première condition du chant, de la danse, de la pensée; le corps sur scène tient dans l'espace et, où qu'il soit, il est au centre comme un fourneau qui brûle dans l'air le langage. La lumière vient d'une descente dans la matière, non de quelque chose de projeté dessus. Dans l'acteur la matière est devenue si dense qu'elle respire* »<sup>2</sup>

Il précise qu' : « *Il n'y a pas qu'une opacité du corps, il y a aussi une irrigation, une lumière du corps, une luminescence de la chair, une transparence de la chair irradiée. Une terre d'où la lumière sourd: voilà le corps humain. La lumière transforme, scintille et émane; elle n'est pas projetée: la lumière vient d'en bas.* »<sup>3</sup>

D'après Novarina, la parole est aussi : « (...) la lumière du temps »<sup>4</sup>

Que veut-on dire par la matière? Bien que la matière soit une chose tangible, sensible et visible, Novarina la rend sublime et céleste. Bachelard, lui, de son côté, voit dans la matière le moteur de notre vitalité: « *Ainsi la matière nous révèle nos forces. Elle suggère une mise en catégorie dynamique de nos forces. Elle donne non seulement une substance*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.30.

<sup>2</sup> Ibid., p.144.

<sup>3</sup> Valère novarina, "la parole opère l'espace", propos recueillis par Gilles Costaz. Op.cit., p.99.

<sup>4</sup> Pour Louis de Funès. Op.cit., p.146.

*durable à notre volonté, mais encore des schèmes temporels bien définis à notre patience. »<sup>1</sup>*

Novarina va un peu dans le sens de Bachelard et fait de la lumière un dynamisme : « *La lumière passe par-dedans la matière(...)* »<sup>2</sup>

Il compare ainsi le spectateur à un aveugle qui est resté longtemps dans l'obscurité et voit d'un seul coup le monde avec sa réalité brutale. Il le compare aussi au nouveau-né qui sort aux lumières : « *Le corps n'est pas une matière aveugle, il y a aussi en lui une lumière du corps, une luminescence de la chair, une transparence de la chair irriguée, un rayonnement, une irradiation; il y a un lieu dans terre, au plus profond de la terre en nous, au profond de l'humble terre du corps humain d'où la lumière sourd - et nous sommes dedans : dans la terre du corps humain, ici dans la croix du ici, la lumière transforme et métamorphose, elle transfigure par-dedans: la lumière vient d'en bas.* »<sup>3</sup>

## **2. Le corps du Christ = Don de soi et souffrance**

L'alliance des chrétiens avec le Christ est illustrée par le corps : « *On ne peut comprendre le christianisme qu'en l'embrassant\_ par engagement et témoignage du corps : sa preuve (s'il y en avait une) serait une preuve matérielle et ancrée au fond de notre chair : la preuve par la prière ouvrante, par le signe de croix qui marque sur nous l'offrande et le don de notre corps. Par la chair, prise à témoin. On ne peut le comprendre que par embrasement respiratoire, chute dans la prière, renversement paradoxal, déséquilibre dressé mouvant, enjambée de l'esprit.* »<sup>4</sup>

Novarina se réfère à la vie du Christ et à certaines de ses paroles. Il reprend celui qui n'a jamais péché se jette la première pierre dans :

---

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Corti les Massicotés, 2004, p.28.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p. 185.

<sup>3</sup> *L'Acte inconnu*, Op.cit., p.165.

<sup>4</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.170-17.

*« La chair du Christ dissuade d'adorer les pierres, empêche de jeter les cailloux. »<sup>1</sup>*

Il s'inspire aussi de la théologie négative: *« Personne. C'est ce que vient faire le Christ (Mashia'h : le messie) ; la figure humaine, il l'apporte vide. Il vient non seulement faire l'homme avec nous mais aussi poser le divin vide sur notre face. C'est par ce double mouvement d'incarnation et d'évidement\_ de kénose et de matérialisation charnelle\_ qu'il est en nous le principe qui renverse, palpite, pense, respire : en négatif-positif. »<sup>2</sup>*

Saint Paul explique que : *« Le corps du Christ se compose de l'ensemble des fidèles. Dans ce vaste organisme chaque chrétien occupe une place et exerce une fonction qui lui ont été assignées par Dieu ; il est par rapport au corps du Christ ce qu'est le membre dans le corps du Christ, prenant modèle sur les membres du corps humain, s'occupe de la fonction qui lui a été assignée et ne s'occupe que d'elle ; si, collaborant pacifiquement avec les autres membres, il s'associe à leur joies et à leurs peines, tout va bien. »<sup>3</sup>*

L'hostie représente le corps du Christ, cette hostie rappelle aussi le pain que le Christ donna à ses disciples :

*« Le Christ déclare que le pain est la figure de son corps. Si son corps n'avait pas été véritable, il n'aurait pas pu le représenter par une figure. La réalité du corps du Christ est confirmée par la mention de la coupe où il est question d'une alliance scellée par le sang. Car si l'on objecte qu'il y a des corps non charnels, en tout cas un corps qui a du sang est nécessairement un corps charnel »<sup>4</sup>*

L'image de l'hostie est reprise par Novarina : *« Je t'offre le pain de ma chair, je suis ton hostie »<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.154.

<sup>2</sup> Ibid., p.168-169.

<sup>3</sup> SAINT Paul. *La Première épître des corinthiens*. Op.cit. p.107-108.

<sup>4</sup> Ibid., p.85-86.

<sup>5</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.172.

*La Chair de l'homme : « Messie de sang, corps du verbe, fontaine versée, être parlant, toi le parlant : prends pitié de tes enfants ; fontaine de nos vie, nous te mangeons comme tu l'as dit. »<sup>1</sup>*

D'après lui, la parole se mange comme une hostie qui incarne la communication et non la communication : « *Le Messie (le Christ) (...) ouvre la voie, va au-dehors, est sans défense, appelle à lui : il se communique et il se communit. Non seulement Dieu en lui s'incarne\_ mais il vient sincorporer à nous : la Parole se mange... »<sup>2</sup>*

Le don de soi que fait Jésus rappelle un peu le don que fait le pélican en nourrissant ses petits. Novarina opère ce rapprochement dans ce passage :

*« Mon Dieu j'en d'mande pas tant*

*J'voudrais juste goûter l'sang*

*D'mon créateur: c'est lui l'meilleur!*

*C'est un vrai pélican*

*Ouvrant son corps pour ses enfants,*

*pain blanc: prenez-en tous! »<sup>3</sup>*

Dans la représentation chrétienne, Jésus est en effet rapproché du pélican et Novarina qui connaît bien cette imagerie s'en est souvenu.

L'offrande peut prendre d'autres formes : « *Dans la matière d'un christ irradiant et plus vrai, une matière illuminante, une combustion est offerte en offrande. Non seulement la chair, mais à la fin toute la matière sera sauvée. »<sup>4</sup>*

Ce don de Jésus peut être présenté d'une manière plus violente : « *Le monde est sacrifié par nos dents, de même, lorsque nous mangions le messie, nous mangions, offerte à nous, la parole qui vint offrir le monde à nous.*

---

<sup>1</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.114.

<sup>2</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.104-105.

<sup>3</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.62.

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.176.

*Messie de sang, corps de feu, rivière inverse, toi le vivant: prends pitié de tes enfants; fontaine de nos vies, nous te mangeons comme tu l'as dit. »<sup>1</sup>*

On parle aussi de “ *la passion du Christ* ”, c’est un mot qu’utilise parfois Novarina pour parler de l’acteur comme dans ce passage : « *L’acteur n’est pas quelqu’un qui s’exprime, mais un dédoublé, un séparé, un qui assiste à lui, un spectateur de son corps, un homme qui va hors d’homme. Un spectateur de sa passion. .*”<sup>2</sup>

Novarina remembre l’histoire du Jésus dès sa naissance, l’offrande de son corps, sa crucifixion et puis sa résurrection. A chaque moment il fait le lien avec notre corps que nous sacrifions parfois à nos buts avec la souffrance que nous vivons et puis notre crucifixion qui est la mort.

Citons encore deux possibles allusions bibliques : dans *Le Drame de la vie*, le nom, un peu comme pour “ *l’Inri coiffant* ” semble associé à la croix du Christ : « *j’ai tant saigné que je n’arrive plus à porter mon propre nom* »<sup>3</sup> (pour lui : INRI= ici)

Les mots “ *croix* ” et “ *crucifixion* ” se retrouvent d’ailleurs dans certains passages, dans *Lumières du corps* par exemple : « *Il est étrange d’être dans un corps enfermé, c’est une crucifixion pour chacun. Nous en sortons par la parole qui délivre.* »<sup>4</sup>

Et dans *L’Origine rouge* : - « *Je ne suis pas cloué aux planches : je suis crucifié au langage. Je porte l’homme sur moi. Ecarté et dans la croix de mes membres. En vrai, sur ce morceau de moi et en bois de moi* »<sup>5</sup>

- « *Il est étrange d’être un corps, enfermé; c’est une crucifixion pour chacun. Nous en sortons par la parole qui délivre. La vraie religion est un drame.*

---

<sup>1</sup> *Le Repas*, VN., p.86.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.20.

<sup>3</sup> *La Chair de l’homme*. Op.cit., p.119.

<sup>4</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.16.

<sup>5</sup> *L’Origine rouge*. Op.cit., p.166.

*Intime et étranger nous est notre corps. On va au théâtre voir l'acteur souffrir de son corps, de l'espace et du temps, et s'en libérer par le salut final. »<sup>1</sup>*

*-« A l'examen des sentiments humains, j'ai fini bon dernier; au forum des opinions creuses, je suis venu attacher une croix animale encore plus bas que ma croix d'homme. Il m'a fait chair pourtant! Et c'est moi qui lui parle! »<sup>2</sup>*

Selon le dictionnaire du corps: *« la croix est symbole du triomphe sur la mort et célèbre la résurrection du corps du Rédempteur (...) Ces crucifixions incarnent par excellence le sacrifice du corps et de la chair en faveur du règne de l'esprit. La souffrance en général. »<sup>3</sup>*

Novarina se réfère à nouveau à la Bible et au christianisme : *« La croix dit le christianisme de deux traits unis en contradiction: elle annule, efface, condamne, dépasse et sauve, barre, nie, soulève et vainc la mort; elle concentre et rayonne dans toutes les directions; elle fixe un point qui embrasse le monde. »<sup>4</sup>*

Chez Artaud, l'image de la croix marque que: *« (...) les quatre points cardinaux (de la croix) est l'image de l'occupation totale de l'espace et a pour rôle de contraindre le soleil qui, lui, indique la marche du temps de la naissance et de la mort. »<sup>5</sup>*

Et chez Novarina, la même idée se répète : *« Notre corps est le lieu lui-même où à quatre membres nous sommes sa croix dans l'espace. »<sup>6</sup>*

Encore une fois, Novarina reveint au quatre : *« L'espace : non le porteur, mais le géniteur du corps. Rien sauf le tombeau du corps. L'espace en quatre et en croix : celui par qui nous sommes croisés à la matière. Car*

---

<sup>1</sup> Ibid., p.16.

<sup>2</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.105.

<sup>3</sup> *Dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, sous la direction de Bernard Andrieu, Op.cit., p.118-119.

<sup>4</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.145.

<sup>5</sup> VIDIEU-LARRERE, Francine. *Lecture de l'Imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud, la fabrique du corps-écriture*. Paris-Caen : Lettres modernes minard, 2001, p.68.

<sup>6</sup> GAUVILLE, Hervé et NOVARINA, Valère. *Louis Soutter, Si le soleil me revenait*. Paris : A. Biro : Centre culturel suisse, 1997, p.31.

*l'absence est non ce sur quoi nous serions et reposerions, mais un jeu dans la pensée auquel nous sommes suspendus. »<sup>1</sup>*

Le Christ descend pour mettre les choses en ordre. Dans un monde d'injustices et de malheurs, les gens supplient le Christ pour qu'il revienne les sauver, détruire les idoles tels que : l'argent, le pouvoir, la femme (en tant qu'objet de plaisir) : ce sont peut-être " les déesses en bois " dont parle *La Bible* :

*« Messie. C'est ce que vient faire le Christ, il vide la figure humaine, il l'apporte vide. Il vient non seulement faire l'homme mais aussi porter le divin vide dans la figure humaine. [ ... ] C'est par ce double mouvement d'incarnation et d'évidement - de kénose et d'ascension charnelle (d'assomption et descente somatique) -, qu'il est en nous le principe, la porte de ce qui parle, pense, renverse, palpite, bat et respire : en négatzfpositif Janus biface, comme l'est l'image double, ambivalente et réversible, d'un corps x sur le suaire de Turin: « ici dieu vide » - « Dieu ici Vide », lui qui dans notre langue répond par splendide anagramme : il te laisse l'empreinte négative de son linceul pour renaître; il te laisse la place; il vide la figure humaine, il vient faire l'a-homme, l'antipersonne parmi nous. Il vient détruire le fétiche. Il vient détruire notre fétiche fait par nous. Il enlève le fétiche de l'homme et apparaît. Il est là, en face, et il déreprésente. Il vient abattre l'idole humaine partout dressée. »<sup>2</sup>*

Lydie parisse nous explique cette problématique de la dualité novarinienne : *« L'indifférence aux problématiques du salut et de la pensée dualiste (naissance/mort, souffrance/bonheur, divin/humain, présence/absence) trace, toutes barrières abolies, le chemin vers une divinisation de l'humain qui passe par l'acceptation de la perte du propre, le refus d'une morale de l'expiation et du salut, la négation de la logique sacrificielle au profit de celle d'abandon, et l'éloge d'une relation au monde pacifiée contenue dans la démarche paradoxale du pur amour, qui n'est autre qu'une mise en tension, en équilibre, ainsi que le suggère le tableau. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.89.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*, Op.cit., p.187-188.

<sup>3</sup> PARISSE, Lydie. *La « parole trouée » Beckett, Tardieu, Novarina*, Op.cit., p.148.

L'histoire du Christ se récite depuis sa naissance : « Cette vierge qui donne naissance – mains serrées et priantes, en forme de flamme écartelées comme l'orifice de la chair ouverte livrant passage -, cette vierge à l'enfant, montre les entrailles de l'espace s'ouvrir pour laisser passer le corps de celui qui a fait l'espace. »<sup>1</sup>

« Le Messie est une figure du temps qui embrasse l'attente et la venue. »<sup>2</sup>

Son baptême: « Par son baptême, le Christ vient sanctifier le Jourdain: il s'immerge dans la matière et la sauve. »<sup>3</sup>

Sa mort par crucifixion: « Une fois fixée la mort comme limite de la vie, restent face au mur, toutes les figures humaines entassées vives et alignées. »<sup>4</sup>

Dans les extraits qui suivent, vie et mort s'entremêlent, et Novarina introduit une sorte de confusion :

« Et il apparaît alors que la scène peinte ici n'est pas une nativité mais une descente de croix. Ou plutôt qu'une descente de croix a été peinte par-dessus cette nativité. S'explique alors la présence si étrange du corps de l'enfant : c'est un corps qui tombe, versé, descente- et cette Madone est une piété qui tient un mort sur ses genoux. On remarque qu'il porte encore un peu de sang, une trace de corail rouge à son cou. C'est ici le corps qui tombe de Jésus crucifié enfant. »<sup>5</sup>

Et enfin sa résurrection : « Notre mort n'a aucune importance puisque nous ressusciterons. La chair ressuscitera donc, et non seulement tout la chair ressuscitera, mais elle ressuscitera la même et tout entière. »<sup>6</sup>

### **3. Le corps d'Adam = la création**

Le thème de la création se révèle fréquemment chez Novarina dans plusieurs textes : dans *Le Monologue d'Adramélech* : « je t'ai formé

---

<sup>1</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.100.

<sup>2</sup> Ibid., p.103.

<sup>3</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.74.

<sup>4</sup> Ibid., p.47.

<sup>5</sup> *Devant la parole*. Op.cit., pp.96-97.

<sup>6</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.322.

*de limon(...) Seul, il s'ennuie(...) Je te flanque d'une sœur pour que tu piaffes moins »<sup>1</sup>*

Et dans *L'Acte inconnu* : « *Il prit une poignée de terre et lui dit: Sois homme! Et la terre ouvrit les yeux. Et elle ne le reconnut pas. L'homme sortit; il se brisa: l'homme tomba défunt; il remplit, ensuite je ne sais plus ... l'eau de poissons, couvrit la terre d'animaux en glaise, remplit l'air de moucheron vrombrissants; dans le feu, il embusqua des salamandres: et il me mit devant toi. Et il décida que tous ceux qui sortiraient de nous se précipitèrent vers la mort. Tous se précipitèrent vers la mort. Nous la mangeâmes sans y penser. Quand nous eûmes de nouveau faim de lui, il avait disparu. »<sup>2</sup>*

Aussi dans *L'Envers de l'esprit* : « *L'intimité\_ et la relation touchée qu'il y a entre Dieu et nous\_ est donnée dès le commencement du livre : il nous a fait de ses mains. (...) Dieu a fait l'homme à son image et à sa ressemblance.»<sup>3</sup>*

Il veut nous faire revenir à la première période de l'histoire humaine avant que les hommes connaissent les maux, les gênes et les souffrances. Là où Adam vit l'intuition réelle et l'accord avec Dieu.

Il a consacré à ce thème une pièce de théâtre dont le titre est *L'Origine rouge*, malgré que l'auteur insinue que cette origine rouge est le sang, mais ce que nous pouvons voir dans ses textes, c'est que l'origine rouge est peut-être la boue.

Citons cette analyse : « *Le récit le plus ancien dit récit yahviste, attire l'attention sur le rapport entre les termes adam et adama : l'homme est tiré du sol dont dépend sa vie ; il doit le rendre productif. Adam est à la fois un nom générique (l'homme en tant qu'espèce et non en tant que sexe) et un nom propre, le nom propre du premier créé. Adam est ainsi l'éponyme du genre humain. »<sup>1</sup>*

*La Genèse* affirme en effet qu'Adam fut créé à partir de la poussière du sol et le Talmud affirme qu'il fut modelé à partir de boue.

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *Le Monologue d'Adramélech*. Paris : P.O.L., 2009, p.11.

<sup>2</sup> *L'Acte inconnu*, Op.cit., p.81.

<sup>3</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.109.

<sup>1</sup> *Dictionnaire des littératures de langue française*. Op.cit., p.14.

Le dictionnaire de la bible nous permet de vérifier que le rouge chez Novarina c'est Adam : « *Adam est un nom générique qui s'applique à la femme aussi bien qu'à l'homme parce qu'il désigne l'être humain en général, on pense généralement que ce nom, qui signifie "rouge", fut donné au premier homme à cause de la terre rouge dont il avait été formé, il était ainsi pour lui une leçon continuelle d'humilité... Le Seigneur forme donc l'homme du limon de la terre. L'hébreu met "poussière" au lieu de "limon". On voit par ces paroles que le corps de l'homme a été tiré directement de la terre* »<sup>1</sup>

Le Coran utilise plus d'un terme pour faire référence à la terre utilisée pour créer Adam, et ce sont ces termes qui nous ont permis de comprendre l'évolution de sa création, car un terme différent est utilisé pour chaque stade de la création. La terre est appelée terre, mais Dieu l'appelle également argile. Lorsqu'elle est mêlée à de l'eau, elle devient de la boue; lorsqu'on la laisse reposer, une partie de son eau s'évapore et elle devient collante, telle une boue qui commence à sécher. Si elle est laissée ainsi, elle dégage bientôt une odeur et sa couleur devient plus foncée, comme l'argile, c'est-à-dire plus ou moins rouge.

C'est à partir de cette substance que Dieu a modelé Adam. « *Ton Seigneur disait aux anges: « Je vais créer un homme avec de l'argile sonnante. Quand Je l'aurai façonné et lui aurai insufflé de Mon esprit, tombez prosternés devant lui. »* »<sup>2</sup>

« *Adam, premier homme et père de l'humanité, créé par Dieu à son image, à l'aide de terre* »<sup>1</sup>

Adam, avant de parler, a commencé à compter les choses de la terre par leurs noms. C'était en fait une épreuve que Dieu voulait faire aux anges. Bien qu'Adam ait un corps éphémère, Dieu lui a attribué le savoir, une chose que même les anges avec leurs corps de lumière ne

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire de la Bible*, publié par VIGOUROUX, Tome 4<sup>ème</sup>, Op.cit., p.170

<sup>2</sup> *Le Coran*. Traduit par Jean Grosjean. Paris: Éditions Philippe Lebaud, 1979, p. 266.

<sup>1</sup> GLASSE, Cyril. *Dictionnaire encyclopédique de l'Islam*. Paris : Bordas, 1991, p.14.

peuvent pas avoir sans la volonté de Dieu : « On a dû commencer par compter et chercher à entendre ce que le temps veut dire ; comme les enfants qui veulent un jour compter jusqu'au bout ; comme Adam, le vieil animal parlé, captif du temps, l'énumérant et commençant par l'énoncer : c'est le premier animal du monde qui a compté avant de parler et nommé à la suite toute la création des animaux défilant devant lui. »<sup>1</sup>

La souffrance d'Adam est expliquée : « Adam, la pauvre figure humaine au sol, qu'il faut ramasser, recueillir; elle demande à être de plus en plus évidée et creusée. »<sup>2</sup>

Dans ce passage, c'est la parole qui fait exister(ce qu'on appelle la parole performative) « Si tu es chien, je ne suis pas Adam par a plus b, ni né d'une femme jamais née d'une femme, ni apparu à la barbe d'un père, ni de la seule parole du père de ce père duquel, mais de la seule parole de celui qui fait seulement d'être, ni sans la chair, ni sans esprit, mais dans la terre qui vient et va »<sup>3</sup>

Dans *L'Inquiétude*, Jean s'exclame : « J'ai vu Dieu : il ma mis un trou au milieu. Par où nous savons que nous souffrons énormément quand nous sommes là. »<sup>4</sup>

Ce trou doit peut-être être la bouche qui peut conduire l'homme à son malheur et l'emmener jusqu'à sa fin.

La encore, la scène opère un renversement jubilatoire, parce qu'elle offre un lieu symbolique où fuir le corps, où fuir l'espace-temps. Et le Prophète renchérit : « Celui qui est du temps, fait de temps ou semblable à lui, cela n'est pas, cela est contraire à lui ! »<sup>1</sup>

« Il y a au fond du monde un œil de vrai qui veille quand on le voit pas: je ne peux pas le voir, j'aime encore mieux prier les bêtes qui passent tout haut.

---

<sup>1</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.19.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.77.

<sup>3</sup> *L'Animal du temps*. Op.cit., p.44.

<sup>4</sup> *L'Inquiétude*. Op.cit., p.46.

<sup>1</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.148.

*Herbes, pierres et brindilles c'est à vous que je confie de garder en pensée l'image restée en vue de mon corps imbécile. »<sup>1</sup>*

Adam habite et gère ce corps qui ne vient pas de lui, d'où son étonnement : « *D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ?* »<sup>2</sup>. Les moments où les prophètes sont habités physiquement par un souffle divin et la transformation que cela implique (corps de lumière, respiration, vie nouvelle) se retrouvent chez Novarina, souvent de façon comique.

Le recours à l'histoire d'Adam représente aussi notre passé, notre attachement à la première génération du monde. C'est aussi une relation des hommes pendant des siècles. C'est pour cette raison qu'on peut considérer le théâtre de Novarina comme une mémoire des origines.

Par cette phrase, Novarina nous rappelle que l'histoire de la création de l'homme est à l'origine de tout : « *Il y a toujours en nous le souvenir d'une chute et l'étonnement comique de naître, c'est-à-dire de tomber d'un corps dans un autre. Nous nous rappelons à chaque respiration ce franchissement d'une limite incompréhensible. L'hébétude, la sidération de se trouver comme à l'intérieur d'une enveloppe corporelle intérieure à l'univers. Avoir à aspirer l'air soudain et faire retenir notre cri* »<sup>3</sup>

Ainsi qu'il fait certainement allusion à l'histoire d'Eve et d'Adam « *Appelle et rappelle que le monde nous vient d'une parole sortie de la bouche d'une femme.* »<sup>1</sup>

Dans *Pour Louis de Funès*, Novarina qui s'encourage « *Eveille les forces ! Ré-ouvre le cube adamique ! N'entre pas sans tes animaux ! Prends toujours le théâtre pour quelque chose que tu dois ouvrir aux animaux. La première chose que doit faire l'acteur avant de passer en scène c'est de compter*

---

<sup>1</sup> *L'Inquiétude*. Op.cit., p.24.

<sup>2</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.9.

<sup>3</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.65.

<sup>1</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.36.

les animaux des espèces, de les reconnaître et les nommer un à un. C'est ce que fit Adam avant même qu'on l'endorme et le fende en deux pour lui ôter une femme pendant son rêve. »<sup>1</sup>; L'auteur doit retrouver une énergie divine, originelle, redevenir Adam.

Dans le *Dictionnaire du théâtre*, il dit d'ailleurs: « *Le théâtre de Valère Novarina s'inscrit sans doute entre la question d'Adam qui ouvre Le Drame de la vie : « D'où vient qu'on parle ? » et l'ultime proposition du Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein, telle que la renverse la personne creuse du Repas : « ce dont on ne peut pas parler, c'est cela qu'il faut dire ».* »<sup>2</sup>

Novarina parle aussi de l'histoire de Moïse : « *Il est dit à Moïse Délace-toi, défais-toi, approche pieds nus. (...) Si Dieu répons à Moïse\_ qui lui demande qui il est\_ "Dis leur que je m'appelle Je suis", ce n'est pas pour signifier qu'il est l'Être, " le Grand Être, l'Être Suprême ", c'est pour prendre aussi son nom de Moïse et le nom de chacun d'entre nous ; il veut porter notre nom à chacun\_ à nous tous : nous sommes tous des Je suis(...)* »<sup>3</sup>

Le passage qui suit « *Nos corps ne sont plus montrables qu'aux morts. Si j'avais vu Dieu, j'aurais plus mes yeux.* »<sup>4</sup>, Nous rappelle un verset Dans le Coran : « *Moïse vint à notre rencontre et son Seigneur lui parla. Moïse dit alors : Seigneur, montre-toi à moi, que je puisse te regarder. Il lui fut répondu : Tu ne peux pas me voir. Regarde la montagne. Si elle reste en place, tu me verras. Or dès que Seigneur se montra, la montagne fut réduite en poudre et Moïse tomba foudroyé.* »<sup>1</sup>

Le liquide corporel comme le sang est présent aussi chez Novarina et rappelle certaine histoire biblique. Le rouge du sang peut renvoie à la Mer rouge de *La Bible*, celle que Moïse traversée : « *L'ouverture de la mer*

---

<sup>1</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.130.

<sup>2</sup> *Encyclopaedia universalis, dictionnaire du théâtre*. Paris : Albin Michel, 1998, p.584.

<sup>3</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.120.

<sup>4</sup> *Vous qui habitez le temps*. Op.cit., p.61.

<sup>1</sup> *Le Coran*. Traduit par Jean Grosjean. Op.cit., p.103.

*Rouge est au fond de notre sang, pas les globules. (L'origine rouge, c'est la mer de mêmes noms) »<sup>1</sup>*

Encore des extraits : « *Voici deux récipients. Vides. J'y inscris, ou non plutôt j'y verse de l'eau. Ou du sang. Ce liquide représente: le contenu de l'histoire.* »<sup>2</sup>

Dans *L'Origine rouge* : « *La parole venue de la personne qui nous a appelé, nous nous abouchons à elle et à lui comme à un sang en ruban entre elle et nous: venue de rien, elle se transforme en rien et fait apparaître bien des choses; elle est comme du sang maintenant qui s'écoule entre nos dents en écoulement indifféremment momentané et perpétuel.* »<sup>3</sup>

Le corps du prophète subit la traversée de la parole divine. L'homme n'est pour rien dans ce qu'il dit. Ce n'est pas lui qui parle, mais c'est par sa bouche que Dieu s'exprime : « *L'Homme Nu: ils ne sont pas du tout en bois! La main divine les plasmas: ils sont nés chair et souffle. Ils sont nés dans la chair d'amour. C'est parce qu'ils sont nés dans la chair qu'ils connaîtront la gloire. C'est parce qu'ils sont nés de la chair mortelle et des noms qu'ils ressusciteront.* »<sup>4</sup>

L'homme nu, c'est Adam qui est un /nu. La nudité d'Adam renvoie à une certaine fragilité.

Il eut y avoir un refus du corps par Adam : « *Mon corps est en trop abbé, j'ai trop tort d'être dedans. Et mes yeux deux toujours au visage trouant qui sont là. Trois trous toujours abominablement mis dans la figure. J'ai une seule bouche au milieu : c'est elle qui me noue tout autour pour parler.(...) Abbé, même si nous étions deux seulement en un seul, ou même si nous étions à l'intérieur seulement des chiens, ou si nous étions seulement des ombres en*

---

<sup>1</sup> *Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie*, "Valère Novarina, poète comique" entretien de Valère Novarina avec Hadrien Laroche, in *Java*, n°8, été 1992, p.65.

<sup>2</sup> Ibid. p.83.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.72.

<sup>4</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.163.

*nombre à l'intérieur des chiens, nous aurions des têtes en pierre pour ne souffrir plus d'aucun froid. »<sup>1</sup>*

On retrouve Adam même dans Falstafe: « *Falstafe\_ Harry, en un temps d'innocence, si Adam a fauté c'est parce qu'il était de chair. »<sup>2</sup>*

#### **4. Louis de Funès : l'acteur prophète**

Novarina associe la figure d'un prophète à celle d'un acteur comique. Cette approche iconoclaste peut choquer les croyants.

Dans la conception novarinienne Louis de Funès est un saint. Cette sainteté du comique, Novarina la saisit dans l'image de l'acteur. Louis de Funès fait revivre chez Novarina le souvenir d'un enfant qui allait voir "Gugusse" à la "Loterie Pierrot".

La description de Louis de Funès est assez surréaliste: « Nous habitons une multitude de corps, l'acteur comique le sait : il se divise à l'infini. Louis de Funès se sépare en animaux, en mille effigies soudaines à l'intérieur d'un corps, comme un totem multiplié, comme face aux six cent soixante- six visages. »<sup>3</sup>

Assez hallucinante, délirante comme quand Artaud parle de Van Gogh<sup>4</sup>

D'après Novarina, Louis de Funès est un oiseau, citons: « *Le " Pour Louis de Funès " de Valère Novarina(...) se veut le manifeste d'une nouvelle poétique de l'acteur " cet oiseau pas d'ici qui dit « adieu » aux hommes " . Comme l'écrit Novarina »<sup>1</sup>*

Le prophète c'est celui qui révèle les choses anciennes, il les réalise. De son côté, l'acteur revivifie le texte, lui donne une actualité

---

<sup>1</sup> *Vous qui habitez le temps. Op.cit., p.24.*

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *Falstafe*, in *Théâtre. Op.cit.*, p.536.

<sup>3</sup> *Pour Louis de Funès. Op.cit., p.142.*

<sup>4</sup> ARTAUD, Antonin. " *Van Gogh, le suicide de la société*", in *Oeuvres complètes XIII*. Paris: Gallimard, 1974, pp.9-104.

<sup>1</sup> *Le théâtre du port de la lune (1986-2003)*, textes de Dominique Paquet et Philippe Rouyer. Bordeaux : éditions confluences, 2003, p.31.

brûlante : « *L'acteur est prophétique. Le prophète n'est pas tant un qui annonce mais un qui se souvient. Prophétique parmi les nations est le peuple qui se souvient. "Par le souvenir, la rédemption."* »<sup>1</sup>

Dans "Portrait de l'acteur en personnage", dans *La bouche théâtrale*, Olivier Dubouclez voit que : « *Louis de Funès est moins convoqué pour ce qu'il a réellement dit ou fait que pour incarner une figure prophétique où se mêlent la langue de l'écrivain et le témoignage rêvé de l'acteur(...) Voici Louis de Funès porteur de la multiplicité des langues spirituelles, le latin, le grec, l'hébreu(...) « Louis de Funès » n'est pas un simple nom, une pure matière verbale : il est le point d'ancrage d'une méditation(...)* »<sup>2</sup>

Christine Ramat, pour sa part, estime que : « *Chez Novarina, la sainteté de l'acteur est d'abord à entendre dans son sens étymologique\_ saint vient de l'hébreu quados, d'une racine qui signifie séparé. L'acteur saint est donc celui qui accomplit un travail de séparation, qui pousse jusqu'à ses limites extrêmes le principe de la perte et de la dépossession de soi pour se révèle dans sa chair, cet autre corps souffle, de vibrations et de pulsations rythmiques.* »<sup>3</sup>

Elle avance encore : « *Louis de Funès, précise Novarina, « est un singe très saint, qui rend très saintes les choses comiques et très comiques les choses sacrées ». Le mariage paradoxal du saint et du singe rejoint ici ce qu'Agamben, dans son analyse de l'esthétique baroque, nomme La mystique de l'incongru qui, s'appuyant sur les principes de la théologie négative, montre que la dissemblance offre une paradoxe pertinence par divergence.* »<sup>1</sup>

Quand Novarina parle de passion, c'est dans un sens un peu différent que chez Diderot : « *Un acteur qui se propose de représenter les effets d'une passion, ne doit donc pas, s'il veut jouer avec vérité, se contenter d'emprunter les mouvements que cette passion excite également chez tous les*

---

<sup>1</sup> *Devant la parole. Op.cit., p.81.*

<sup>2</sup> DUBOUCLEZ, Olivier. *Portrait de l'acteur en personnage*, in (La bouche théâtrale), p.57-58.

<sup>3</sup> RAMAT, Christine. *La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina, Louis de Funès : une figure de la sainteté comique*, in *Europe. Op.cit., p.182.*

<sup>1</sup> Ibid. p.130.

hommes. Il faut qu'elle prenne chez lui la forme particulière qui la distingue dans le sujet dont il entreprend d'être la copie. »<sup>1</sup>

Novarina a une approche plus moderne : il parle de Louis de Funès un peu comme s'il était une sorte de "pile humaine" dégageant une forte énergie électrique venant de Dieu. Ce qui a marqué Novarina chez Louis de Funès, c'est l'impression d'énergie qui se dégage du jeu de cet acteur. Cette énergie a aussi à voir avec la lumière. C'est ce qui suggèrent ces passages : « Ça se voit à la lumière qui sort de lui, qui n'apparaît que sur ceux qui sont bien anéantis. Une gloire qu'il porte, qui ne vient pas des feux des projecteurs ou des éclairs photographiques(...) mais une gloire véritable c'est-à-dire une lumière qui transparait, sort de dedans. »<sup>2</sup>

« J'ai toujours appelé secrètement et simultanément Louis de Funès : Louis de Funèbre et de Lumière. »

Dans le jeu De Funès, il y a aussi le côté incroyable, fabuleux qui renvoie peut-être au mystère de Dieu.

Lydie Parisse explique par ailleurs qu'il : « transpose la pratique de l'oraison au travail de l'acteur, envisagé comme une ascèse. La tentation ascétique, qui consiste en des pratiques visant à purifier le corps et les sens en vue de permettre l'illumination, n'est pas directement liée à la mystique, et représente une donnée de l'expérience de Novarina, qui aime dessiner, peindre, écrire, en s'infligeant des contraintes physiques très fortes.»<sup>1</sup>

Or: « Le culte du corps fut rapidement, lié à une activité religieuse. C'est par lui que les hommes ressemblaient aux dieux et par eux qu'ils le protéger. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> DIDEROT, René. *Écrits sur le théâtre II, Les acteurs, Paradoxe sur le comédien et Lettres à mademoiselle Jodin suivi de Rémond de Sainte-Albine*, préface, notes et dossier par Alain Ménil. Paris: Pocket, Agora les classiques, collection dirigée par François Laurent, 1995, p.231.

<sup>2</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.117.

<sup>1</sup> Lydie Parisse, *La « parole trouée » Beckett, Tardieu, Novarina*. Op.cit., p.135.

<sup>2</sup> BRAUNSTEIN-SILVESTRE, Florence et PEPIN, Jean-François. *La Place du corps dans la culture occidentale*. Op.cit., p.21.

Si Louis de Funès est mis en avant, c'est parce que c'est une figure connue, qui fait image surtout auprès d'un public populaire. Le corps est très présent dans le jeu de Louis de Funès.

Valère Novarina semble adorer expressément Louis de Funès. Quand ce dernier joue, il contrefait et travestit l'Écriture. En définitive, nous pouvons poser la question: Louis de Funès est prophète comique ou un acteur saint?

DEUXIÈME CHAPITRE  
LA CORPORALITÉ DE L'ÂME

*« Ce n'est pas l'esprit qui est dans le corps, c'est l'esprit qui contient le corps, et qui l'enveloppe tout entier. »*

Paul Claudel (*le soulier du Satin*)

Cette appellation pose peut-être une problématique; pourquoi corporalité étant donné l'absence de toute matérialité en l'âme?

Nous justifions le choix de ce terme par ce que nous allons prouver au long de ce chapitre. Pour Novarina l'âme se corporalise à travers les actions, il lui donne alors un aspect matériel.

L'âme, pour se manifester et s'affirmer a besoin d'un corps à travers lequel elle pourrait prouver son existence. Certaines personnes, comme Lise Bourbeau pensent que « *Le corps est tout simplement le reflet de ce qui se passe à l'intérieur de soi.* »<sup>1</sup>

Pascal partage cette idée puisqu'il explique que « (...) *mon corps sans mon âme ne ferait pas le corps d'un homme, donc mon âme unie à quelque matière que ce soit fera mon corps.* »<sup>2</sup>

L'âme est aussi objet de questions chez Novarina : « *Le nœud, qui unit l'âme au corps, a-t-il été ici-bas fait vraiment assez solidement? L'âme est-elle au corps tenue par un lien suffisant? Non non! \_ A qui il est ce corps en bois parmi moi? A genoux dans l'autopensée, je voudrais maintenant m'en aller.* »<sup>3</sup>

Comme dans cette phrase qui approuve le lien intime entre les deux ainsi que leur égalité: « *On ne peut considérer l'âme comme l'espace vide qui nous sépare de notre "propre corps" et qui nous relie aussi à lui assez intimement pour que nous sachions que ce corps, c'est le nôtre(...) le corps est donc exactement comme l'âme. Et d'ailleurs, ils vont toujours ensemble* »<sup>4</sup>

Il doute réellement d'une relation fusionnelle entre le corps et l'âme, tout au moins ici-bas. Il se pose des questions sur le corps que

---

<sup>1</sup> Lise BOURBEAU, *Ton cœur dit: Aime-toi!*, Québec, Canada, Les Éditions E.T.C.Inc, 1997, p.15.

<sup>2</sup> Pascal, *Pensées*, p.794/ 623.

<sup>3</sup> *L'Opérette imaginaire*. Op.cit., p.44.

<sup>4</sup> DUMOULIE, Camille. *Le Timbre intraduisible du corps* (Artaud, Merleau Ponty, Lacan), in *Le corps et ses traductions*. Paris: Éditions Desjonquères, 2008, p,32.

son Moi engendre : « *Les Stoïciens soutiennent qu'“il n'existe pas autre chose que des corps et que Dieu lui-même et les âmes sont des corps”.* »<sup>1</sup>

Une autre notion est à considérer, celle de l'esprit : « *Silence!.. A l'âme et au corps et au baiser de l'esprit qui est entre eux!* »<sup>2</sup>

Le rôle de l'esprit est d'unir en douceur l'âme au corps. Ce que rejette Novarina en leur demandant le silence, étant donné qu'il ressent son esprit « (...) *comme un corps qui n'obéit pas.*”<sup>3</sup>, au point que ce corps laisse l'esprit s'échapper « (...) *il danse si fort et si longtemps qu'il laisse son tronc dans la danse et que l'esprit poursuit tout seul.* »<sup>4</sup>

L'esprit devient concret et se trouve au même pied d'égalité que n'importe quel corps au sens large du terme : « *J'ai l'esprit qui touche, tout ce qui existe dans le monde a un corps. Il n'y a rien dans l'univers qui soit mécanique ; rien n'est matière morte. Il faut entendre l'esprit sortir soufflé du corps. Ce qui est spirituel n'est pas hors de la matière, c'est de la matière chantée.* »<sup>5</sup>

Cette opposition entre le corps et l'esprit se trouve dans le passage qui suit : « *Le corps doit vérifier tout ce que lui dit l'esprit. Il a son mot à dire. C'est pourquoi ce qui est écrit, il est bon de l'éprouver toujours par la bouche du théâtre, remâcher, repasser tout au corps révélateur.* »<sup>6</sup>

Le corps passe de la phase d'irresponsabilité à la phase d'expression et d'affirmation du soi.

Le corps est un moyen de diriger le monde en même temps qu'il soutient l'âme de la personne :

---

<sup>1</sup> *La Chair de l'homme.* Op.cit., p.290.

<sup>2</sup> *Le Repas.* Op.cit., p.67.

<sup>3</sup> *Vous qui habitez le temps.* Op.cit., p.15.

<sup>4</sup> *Le Drame de la vie.* Op.cit., p.294.

<sup>5</sup> *Devant la parole.* Op.cit., p.62.

<sup>6</sup> *Pour Louis de Funès.* Op.cit., p.138.

*«Je n'use jamais seulement de mon corps comme d'un outil, puisque là même où je me sers de lui je suis encore porté par lui, aussi bien pour agir et manipuler que pour recevoir et rencontrer les choses. »<sup>1</sup>*

Ce corps que Novarina considère comme une cage, une prison dans laquelle sont enfermés nos rêves, nos désirs et nos chagrins, se rapproche de l'idée de Platon qui considère le corps comme tombeau "Le corps est la prison de l'âme". Il s'en explique: *« Le corps est un obstacle interne qui interpose sa manière propre de connaître entre la vérité des êtres et la pensée. C'est ce double sens qu'il est "chose mauvaise", et en ce double sens seulement »<sup>2</sup>*

Mais Gontier contredit cette idée de Platon en expliquant: *« Si l'âme est produite par le souffle de Dieu, il faut préciser que Dieu ne projette pas dans ce souffle quelque chose de lui-même ou de sa nature. Cette distance entre l'âme et Dieu conduit à réévaluer ce qui sépare l'âme du corps : le corps est une œuvre de Dieu, et non de démons inférieurs comme le soutiennent Porphyre et les platoniciens ; il ne peut, à ce titre, être considéré comme une nuisance ou une prison. »<sup>3</sup>*

Dans d'autres traditions le corps n'est pas présenté de manière aussi positive. Platon voit dans le corps une chose matérielle et éphémère à l'opposé de l'âme précisant que : *« l'âme du philosophe méprise profondément le corps »<sup>4</sup>*

Il affirme que le corps est une substance concrète attachée au monde terrestre, alors que l'âme est un élément noble de l'au-delà *« Le corps n'est qu'une entrave, portion de ce monde de l'ici-bas, alors que la sagesse pure ne peut se rencontrer que dans le monde du "Là-bas". »<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> François CHIRPAZ, *Le corps*, Op.cit., p.96.

<sup>2</sup> Platon, *Phédon* (traduction de Monique Dixsaut), GF Flammarion, Paris, 1991, p.81.

<sup>3</sup> GONTIER, Thierry. *De l'homme à l'animal, Paradoxe sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*. Op.cit., p.31.

<sup>4</sup> Platon, *Phédon*, Op.cit., p.65.

<sup>5</sup> Ibid, p.68.

L'âme comme nous l'avions expliqué est un élément noble, à cela vient se greffer son immortalité et son imperméabilité à toute influence extérieure. Cependant le plaisir du corps réside dans la recherche de la violation de cette réalité « *Le corps ne peut jouir que des coups qu'il porte à l'âme; et l'âme n'est pas seulement immortelle, elle est littéralement increvable. Toujours la pensée ressuscite ce fantôme dont la colère du corps a besoin.* »<sup>1</sup>

Et si l'être humain se sent prisonnier, c'est parce qu'il est toujours assoiffé de liberté. Il a le sentiment d'être crucifié comme le dit Novarina, et reste à la recherche de l'issue d'une fatalité pénible.

Pour Novarina la liberté ne réside pas dans le fait d'accomplir ce que l'on veut quand on le veut mais la liberté est de pouvoir exprimer ce que l'on veut quand on peut en accordant au corps la possibilité d'être vu et entendu pleinement. Il faut libérer l'âme de ce qui la perturbe à travers le corps et la parole. La parole est libératrice : « *dans toute parole, on entend ce déchainement qui est notre enchainement et notre délivrance par les mots..... Notre pensée se capture dans les mots qu'elle libère* »<sup>2</sup>

Le verbe “ libérer ” est aussi utilisé dans le texte suivant: « *Toutes les choses, nous les parlons pour libérer la matière de sa présence morte* »<sup>3</sup>

Aristote a une idée un peu divergente de celle de Platon, mais assez proche de celle de Novarina, pour lui le corps c'est une maison sans laquelle l'âme ne trouve jamais son lieu pour s'épanouir et s'illustrer : « *En effet, l'âme n'est pas un corps, mais quelque chose du corps, et, pour cette raison, elle se trouve dans un corps, et un corps de telle nature* »<sup>4</sup>

Et il ajoute:

---

<sup>1</sup> ROULIN Jean-Marie, *Corps, littérature, société (1798-1900)*, Op.cit., p.242.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>3</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.23.

<sup>4</sup> Aristote. *Anthropologie (textes choisis)*. Paris : PUF, 1976, p.20.

« Il semble bien, de fait, que toutes les affections de l'âme soient liées au corps, qu'il s'agisse du courage, de la douceur de caractère, de la crainte, de la pitié, de l'audace, de la joie également, ou du fait d'aimer et de haïr; simultanément avec ces affections, en effet, le corps éprouve quelque chose »<sup>1</sup>

Novarina, plus loin se contredit et contredit Aristote en affirmant que « C'est l'esprit qui est la maison du corps, non le contraire comme on l'apprend. »<sup>2</sup>

Cette maison du corps peut être la « demeure fragile » qui est un titre d'un texte de Novarina (dans *Devant la parole*).

Le symbolisme de la maison se révèle même « (dans) les livres Grecs de l'Ancien Testament : le corps est l'habitation de l'âme. »<sup>3</sup>

Et aussi « Chez les Ikhwan as-Safa, mouvement politico-religieux du Xe siècle, le corps est une demeure "bien meublée": l'âme étant son maître de maison, avec sa famille et ses serviteurs (les facultés). La tête représente une chambre haute, le cou une arcade, la gorge un vestibule; les dents sont une balustrade; les poumons symbolisent la chambre d'été et le cœur, grâce à l'énergie qui le traverse, symbolise la chambre d'hiver. L'abdomen est comparé à un gynécée; les intestins sont ses lieux d'aisance, quand à l'anus et à l'urètre, ce sont les conduites d'égouts (Marquet, PIS, P.347). chaque partie du corps a ainsi une fonction architecturale, sociale, protocolaire, militaire et géomantique. »<sup>4</sup>

Cette image de maison de famille surgit aussi chez Novarina : « L'acteur n'habite pas son corps comme une maison de famille mais comme une caverne de hasard et passage obligé. »<sup>5</sup>

Chez Novarina le corps et l'âme sont indissociables, à chaque moment l'un peut présenter l'autre comme dans l'esprit bouddhiste:

---

<sup>1</sup> Ibid, p.21.

<sup>2</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.81.

<sup>3</sup> *Dictionnaire de la Bible*, Tome 2<sup>ème</sup>. Op.cit., p.1020.

<sup>4</sup> CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans*. Op.cit., p.118.

<sup>5</sup> *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.120.

*« Funi est une abréviation de mini-funi (deux mais non deux) et funi-mini (non deux mais deux). Cela veut dire que le matériel (corps) et le spirituel (âme) sont deux catégories distinctes sur le plan des phénomènes, mais qu'ils sont inséparables et un par essence. »<sup>1</sup>*

C'est une idée que nous pouvons retrouver chez Descartes qui fait du corps le miroir du monde et de l'âme reflétant à chaque période de la vie l'existence des pensées.

*« Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible; en sorte que, non seulement il lui donne au dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes »<sup>2</sup>*

Plus tard dans le deuxième tome de la même œuvre, Descartes nous explique sa conception du corps : *« Je me considérais, premièrement, comme ayant un visage, des mains, des bras, et toute cette machine composée d'os et de chair, telle qu'elle paraît en un cadavre, laquelle je désignais par le nom de corps »<sup>3</sup>*

Quant à Spinoza, il considère le corps comme un véhicule qui nous permet d'accéder à des états de conscience. Le corps tel qu'il l'aperçoit définit bien un certain type de mécanisme, une composition ou un assemblage de pièces dont la relation est à l'origine un rapport de mouvement qui peut légitimement être comparé à un dispositif matériel

---

<sup>1</sup> BERVAL, René. *Dictionnaire du Bouddhisme : termes et concepts*. Monaco: Éditions du Rocher, 1991, p.346.

<sup>2</sup> Descartes, *Œuvres Philosophiques I (1618-1637)*, Paris, Éditions Garnier, 1988, P.379.

<sup>3</sup> Descartes, *Œuvres Philosophiques II (1630-1642)*, Paris, Éditions Garnier, 1987, P.417.

inanimé dont les pièces transmettent les unes aux autres leurs mouvements selon une loi déterminée. <sup>1</sup>

*« La misère de l'homme, c'est la faiblesse de son corps; sa grandeur, c'est la puissance de son esprit. »<sup>2</sup>*

Spinoza en parle en l'attachant fermement à l'âme et s'accorde à tous les philosophes qui prouvent « l'inséparation » de l'âme et du corps: « L'objet de notre âme c'est le corps, le corps comme existant en acte, et ne rien de plus »<sup>3</sup>

Novarina peut voir un côté négatif du corps, comme dans presque toutes les traditions. Le corps symbolise le péché, l'âme est en haut de toute chose profane. Saint Paul proclame :

*« Marchez par l'esprit et vous n'accomplirez pas les désirs de la chair. Car la chair convoite contre l'esprit et l'esprit contre la chair. Ce sont choses en antagonisme en sorte que vous ne faites pas ce que vous voulez. Mais si vous êtes conduits par l'esprit, vous n'êtes pas sous la loi. Or les œuvres de la chair sont manifestes. Ce sont le libertinage, l'impureté, la débauche, l'idolâtrie, les sortilèges, les inimitiés, la discorde, la jalousie, les emportements, les querelles (...). Mais le fruit de l'esprit c'est l'amour, la joie, la paix, la résignation, la bonté... »<sup>4</sup>*

Artaud, pour sa part, affirme que tant que le corps ne cherche que la satisfaction de ses exigences et désirs, il reste terrestre et ne pourrait certainement pas atteindre l'âme dans sa sublimité : « l'esprit n'est plus qu'une mémoire adventice, plus un corps est un corps, plus il est loin de l'esprit et de sa conscience. »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Voir: Pascale Gillot, *Corps et individualité dans la philosophie de Spinoza*, dans "Méthode (savoir et textes) 3/2003 figures de irrationnel.

<sup>2</sup> GONTIER, Thierry. *De l'homme à l'animal, Paradoxe sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*. p.94.

<sup>3</sup> SPINOZ. *Ethique*. Op.cit., p.51.

<sup>4</sup> Saint Paul, *La seconde épître aux corinthiens*. Op.cit., p.201.

<sup>5</sup> Artaud Antonin, *Suppôts et Supplications*, Paris, Poésie/Gallimard, 2006, p.207.

Selon *La Bible*, le corps ; suivant son attitude et ses comportements peut soit sauvegarder l'âme soit la surcharger et l'alourdir auquel cas il se transforme en élément complètement négatif et dans les deux cas il est voué à mourir « *(mais) cette habitation peut être sans souillure, c'est-à-dire sans penchants trop mauvais, ou sous l'empire du péché et des passions perverses. Dans ce second cas, il est un fardeau pour l'âme. Un jour il ne sera que cendre. En attendant, il est condamné à l'affliction, à la souffrance, châtement pour les méchants, source de mérite pour les bons. Il est destiné à mourir et à devenir un cadavre* »<sup>1</sup>

L'écrivain souligne l'existence d'une relation étroite entre l'esprit et le corps au point que ce dernier engendre la spiritualité et la délivre par la pensée puis par l'écrit grâce à la main : « *Il y a du spirituel dans les mains. Enfouie dans la matière, la pensée vient nous délivrer. L'esprit n'est pas le contraire du corps mais quelque chose qui sort de lui, volatil : il y a un lien invisible, un passage non vu entre les choses. J'aime prendre les pensées dans les mains. Je suis un écrivain pratiquant.* »<sup>2</sup>

Selon Montaigne et dans ses *Essais*, on peut conclure que le corps guide l'esprit pour le ramener toujours à la nature. L'âme qui est enracinée dans le corps se trouve obligé de se résigner et d'obéir aux exigences de ce dernier.

C'est une problématique réelle qui préoccupe entre autres les philosophes. Le plus important est-ce le corps ou l'âme? Corps/âme dualité persistante à laquelle aucune réponse ferme n'est apportée: « *L'âme ou le corps? L'âme humilie le corps, ce plébéien tyrannique; elle transforme la jubilation en malédiction. Le corps humilie l'âme: il dénonce l'imposture de la doctrine spiritualiste.* »<sup>3</sup>

Le corps novarinien tend à revêtir un état psychologique, joue le rôle d'un agent de l'âme, non un matériau de son organisme.

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire de la Bible*, Tome 2<sup>ème</sup>, Op.cit., p.1020.

<sup>2</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.61.

<sup>3</sup> ROULIN Jean-Marie. *Corps, littérature, société (1798-1900)*. Op.cit., p.251.

Patrice Pavis cite ces deux exemples du corps théâtral: « *De la même manière, l'utilisation théâtrale du corps varie entre les deux cas limites suivantes:*

*a. Le corps n'est qu'un relai et un support de la création théâtrale; laquelle se situe dans un ailleurs: dans le texte, dans la fiction représentée. Le corps est totalement asservi à un sens psychologique, intellectuelle ou morale, il s'efface devant la vérité dramatique, ne jouant qu'un rôle de médiateur dans la cérémonie théâtrale. La gestualité de ce corps est typiquement illustrative et redondante de la parole.*

*b. Le corps est matériau, il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, n'est pas l'expression d'une idée ou d'une psychologie."<sup>1</sup>*

Nous abordons dans ce chapitre deux thèmes que l'on juge les plus importants dans ce que vit le corps pendant son existence terrestre: l'amour et la mort, c'est—à-dire Eros (pulsion de vie) et Thanatos (pulsion de mort). Deux éléments qui s'intéressent au corps et à l'âme mais de façon différente et à des moments différents :

L'amour relie l'âme au corps et implique la joie de Vivre. Cela dure dans le temps et s'arrête brusquement par l'intervention de la mort.

La mort par contre sépare le corps de l'âme subitement et définitivement. Et comme l'explique Annick Souzenelle que les deux termes sont attachés puisque : « *L'amour pénètre jusqu'à l'origine de toute chose. La mort partage le berceau de la naissance. L'amour qui n'accepte pas la mort n'est pas l'amour.* »<sup>2</sup>

### **1. L'amour**

L'amour est présentée comme une énergie. L'amour émanant évidemment de l'âme perd son sens noble quand elle arrive dans notre corps. L'amour devient donc désir physique qui répond à des pulsions humaines basses :

---

<sup>1</sup> PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1980, p.94-95.

<sup>2</sup> SOUZENELLE, Annick de. *Le Symbolisme du corps humain*. Paris: Albin Michel, 2000, p.263.

*« Séparante, sexuée, séminale, est l'énergie qui inverse tout ordre, renverse et convertit: elle sème et elle pulvérise, elle appelle; elle a amené la matière ici pour la faire voir à nos yeux : elle porte jusqu'au plus profond de notre corps la preuve de la gravitation des astres, en creux elle l'imprime en nous; elle nous retourne car elle connaît l'ordre profond du chaos de la matière: elle s'offre, elle se verse, elle transfigure, elle s'est faite homme; elle est descendue parmi nous; elle appelle, elle pulvérise et sème vivante sous nos yeux toute chair et toute matière; elle a mis le monde bas. »<sup>1</sup>*

L'amour représente tout sentiment pur et son inverse, il unit et désunit, il donne naissance et tue...

*« L'amour est simple, l'amour est voyant : les amants voient soudain d'un seul instant l'univers aimanté. Celui qui nous agit, celui qui nous libère, celui qui nous emprisonne, celui qui nous capture, celui qui délivre, celui qui nous ouvre, celui qui nous fait et défait. Respirant, il renouvelle le corps, le consume, le relève, le féconde, l'enflamme, l'achève et lui donne à nouveau naissance. Elle féconde, elle s'enflamme, elle se renverse, elle illumine, elle vibre, elle transfigure, elle brûle de dedans, elle éclaire, elle pulvérise de l'intérieur, elle se répand du centre, elle inonde, elle foudroie, elle sème, elle dissémine la matière sous son feu, elle l'éclôt et l'ouvre; elle se répand, ruisselle, s'inverse, ondoie, éclate et s'évapore, elle pulvérise, elle fuse, la lumière de l'esprit prend le corps de dessous et le retourne. »<sup>2</sup>*

L'amour reste toujours synonyme d'espérance et de vie car grâce à cet amour que l'homme continue à exister. C'est cet amour qui nous aide à oublier au moins momentanément le côté complètement négatif de l'amour : *« Nous aimons, pour le bien de la vie, faire du corps d'autrui un récipient, en attendant notre prochaine porte de sortie. Au lieu de la mort où nous préférons ne pas aller, nous préférons aller dans le corps où l'autre crie: sortie. Préférons entrer au corps, dans l'instant de cet amour, non pour sortir par le haut ni le bas, ni par lui-autrui, mais chercher ma sortie! Nous aimerons*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.183.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.185.

*entrer encore en corps parmi autrui, non pour mourir avec lui mais chercher sa sortie. »<sup>1</sup>*

Quelque soit le corps que l'homme porte, il reste quelqu'un d'intègre grâce à l'âme : *« L'homme est encore nu! Sous le vêtement immonde, il est pur comme une pierre! »<sup>2</sup>*

L'amour est un don réciproque, elle est le: *« Centre de tout mouvement, mesure de tout rythme, il ne peut se faire connaître qu'en se voilant et se limitant, serti dans les joyeux de toute vie manifestée qui en est la radiation et qu'il attire à lui »<sup>3</sup>*

L'amour transporte les corps vers un état sextraterrestre, qui leur permet de jouir de la lumière spirituelle, elle est présentée avec beaucoup de poésie: *« Voici les corps ardents traversés et joueurs transnaturels, natifs de la lumière, allant rejoindre d'un libre amour le mouvement stellaire et y tourbillonner à la source. »<sup>4</sup>*

L'amour, joie et lumière sont souvent associés par Noavrina : *« La lumière passe par-dedans la matière, c'est là la vraie physique des amants bien accordés: Dieu est une attraction dans l'univers aimanté : une force nue multipliante allant au un. »<sup>5</sup>*

Quand Novrian d'une joie invisible il fait peut-être allusion à l'âme et /ou à l'amour : *« Il y a une sorte de joie invisible au-dessus des corps »<sup>6</sup>*

## **2. La mort**

C'est le détachement de l'âme du corps ; la mort sépare le corps de l'âme. Dans l'œuvre de Noavrina, le terme de la mort est ubiquiste, omniprésente, il la discernait bien sans tomber dans le négatif ou le désagréable. L'idée de la mort est équilibrée par le désir de vivre.

---

<sup>1</sup> *Le Repas*. Op.cit., p.92.

<sup>2</sup> CLAUDEL, Paul. *Art poétique*. Op.cit., p.44

<sup>3</sup> SOUZENELLE, Annick de. *Le Symbolisme du corps humain*. Op.cit., p.240

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.182.

<sup>5</sup> Ibid., p.185.

<sup>6</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.77.

C'est la mort qui incite le corps à vivre à profiter des plaisirs avant qu'elle ne le surprenne : « *Par quoi s'exprime le corps ?\_Le corps s'exprime par la mort. Vous vous retournerez d'ici, en nous abandonnant votre corps sans en avoir rien fait.* »<sup>1</sup>

*Selon Paul Claudel : « L'homme est donc perpétuel comme la fin à qui il est adressé. Incorruptible, dans son âme, comme dans son corps, qui en est l'instrument nécessaire, la mort est pour lui un accident violent. »*<sup>2</sup>

L'âme peut être satisfaite de sa cohabitation avec le corps et de leur séparation définitive : « *A mon corps, je lui dis que je le félicite de m'avoir vécu.* »<sup>3</sup>

Comme elle peut ne pas l'être parce qu'elle refuse cette séparation et la considère comme sa propre fin : « *-Quant au mien, je lui dis de me féliciter de l'avoir habité. Ici aujourd'hui, voyant ma fin et la mangeant, je redis au corps qui va y aller, que je ne suis certain que d'une chose: que je ne me suis jamais vue mourir moi-même.* »<sup>4</sup>

L'homme reste conscient de cette dualité corps/âme même d'une façon très humble puisqu'il sait bien que son corps est destiné à devenir cadavre un jour : « *Il y a dans mon corps un cadavre qui court toujours après moi.* »<sup>5</sup>

A cause de la dualité corps/ âme, le corps devient conscient de son impuissance devant la mort et essaie de surmonter cette réalité amère pour lui jusqu'au point de prendre le risque de tomber dans le péché. Son désir de devenir fort le conduit vers un comportement négatif qui le détruit ; ainsi il se trouve toujours dans la position de faiblesse et de "victimisation" :

---

<sup>1</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.29.

<sup>2</sup> CLAUDEL Paul, *Art poétique*, Op.cit., p.125.

<sup>3</sup> *Le Repas*. Op.cit., p.72-73.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> *La Scène*. Op.cit., p.189.

*«La chair peut ainsi définir l'homme en sa réalité concrète. Le mot connote alors une certaine fragilité de l'être humain, plus que sa faiblesse morale proprement dite. La chair est fermeture égoïste sur soi, résidu du péché que la Loi a fait multiplier, source de mort. »<sup>1</sup>*

Dans le *Dictionnaire biblique* et : *« Selon Paul, le corps est, comme la chair, le siège du péché. Condamné à passer par la destruction, voué à la mortification de ses membres. »<sup>2</sup>*

Cela nous rappelle des vers Omar Khayyâm :

*« O cœur, puisqu'en ce Monde, au fond tout est chimère,*

*Pourquoi tant de soucis devant ce long calvaire?*

*Obéis au destin et supporte le mal,*

*Car la plume ne peut revenir en arrière. »<sup>3</sup>*

La mort fait toujours retour, comme les vagues de la mer : *« Voyez comme chez les noyés le corps toujours refait surface : l'esprit tout seul s'en va au fond, la terre revient...Le corps est en matière morte. Le corps doit rester à La surface de la mort comme nous. Je dirais de vous ce que disait de Diogène Eléazar de Tomsk : « Si cet aveugle n'a rien vu, c'est parce qu'il n'y avait rien à voir ! »<sup>4</sup>*

Le cadavre est voué à l'oubli et à la solitude dans sa cellule éternelle : *« Ci-gît, sans pain, sans pied et sans futur, la figure noire du pauvre Souchetron, laissé ici tout seul, à l'abandon, pendant que les beaux soleils courants éclairent ailleurs. »<sup>5</sup>*

La mort n'est pas forcément synonyme de chute définitive de positif puisqu'un sentiment inexplicé rassure le survivant qui enterre le cadavre: il sait (consciemment ou inconsciemment) que le cadavre

---

<sup>1</sup> *Encyclopédie philosophique universelle (les notions philosophiques), Dictionnaire I, Volume dirigé par Sylvain AUROUX, Op.cit., p.299-300.*

<sup>2</sup> MONLOUBOU, Louis et DU BUIT François Michel. *Dictionnaire biblique universel.* Op.cit., p.144.

<sup>3</sup>Omar Khayyâm, *Rubaiyat*, Tahrir, Iran Co. Kashani Bros, Téhéran, S.D., SP.

<sup>4</sup> *L'Espace furieux.* Op.cit., p.72/73.

<sup>5</sup> *Le Monologue d'Adramélech.* Op.cit., p.16.

retrouve son lieu d'origine qui est la terre : « *Il y a une sorte de joie invisible au-dessus des corps et, au-delà de nos larmes, quelque chose de presque saintement comique dans le fait de voir l'être humain terrassé par une main et réduit à nouveau à l'état de pierre et de terre. Je n'ai pas de la mort une idée négative.* »<sup>1</sup>

Selon les traditions religieuses, la mort n'est pas la fin de l'homme, c'est une passerelle, comme le déclare Novarina : « *La mort ne le supprime pas, elle le suspend.* »<sup>2</sup>

Le “le” présente peut-être l'homme en général. C'est une habitude novarinienne de parler d'un personnage tandis que chacun de nous est concerné : « *A chaque moment, la pièce se réfère à un sentiment qui concerne tout le monde.* »<sup>3</sup>

La mort n'exerce finalement aucune influence ni négative ni positive sur l'homme son unique rôle se limite à mettre fin à la scène de la vie : « *Ni destruction, ni fin, ni sortie, ni issue, ni négation, la mort ne nie rien, ne détruit rien, n'est rien, n'ajoute rien et n'a rien à dire ; elle est juste le lieu où jouer la fin des temps. Elle attend la scène.* »<sup>4</sup>

Grâce à la capacité que l'homme a pour se détacher de ce monde, la mort se transforme du négatif au positif, dans *L'Origine rouge*, la mort devient une victoire: « *Je n'ai jamais pu m'imaginer la mort autrement que sous la forme d'un triomphe. Ou quelque chose où on assiste à une naissance.* »<sup>5</sup>

Et il ajoute : « *Au-delà de nos larmes, quelque chose de presque saintement comique dans le fait de voir l'être humain terrassé par une main et*

---

<sup>1</sup> *Pendant la matière.* Op.cit., p.77.

<sup>2</sup> *Je Suis.* Op.cit. Op.cit., p.22.

<sup>3</sup> BROOK Peter, *Points de suspension.* Op.cit., p.135.

<sup>4</sup> *Pendant la matière.* Op.cit., p.42.

<sup>5</sup> *L'Origine rouge.* Op.cit., p.57.

*réduit à nouveau à l'état de pierre et de terre. Je n'ai pas de la mort une idée négative. »<sup>1</sup>*

La mort transforme l'homme d'un être animé à un être inanimé. C'est le seul et unique pouvoir qu'elle exerce sur lui. Son pouvoir donc est très limité. Pour cela, nous pouvons dire que l'homme malgré sa mort, reste supérieur à cette dernière : *« La mort est nulle. La mort est l'être par excellence et le mot par excellence. N'étant qu'un mot et qu'un être - et c'est tout, elle n'a aucune force. Elle n'a aucune force car c'est un état très stagnant, des plus stagnants ... Un état dont on ne peut rien dire, sinon que c'est un état nul ... Étant parfaitement immobile, stable, nulle et immobile, elle est le seul être véritable. Immobile et solitaire, non-chose et sans souffle, elle n'a aucun pouvoir ... C'est donc elle qui est l'Être (ce grand mot stupide et sa majuscule). Étant l'Être, c'est-à-dire ce qui est absolument sans partage ni mouvement, elle n'a ni force ni pouvoir et n'a donc jamais triomphé de rien ni emporté qui que ce soit. »<sup>2</sup>*

*« La mort est nulle » est reprise dans L'Acte inconnu : -« Ceux qui ont tagué « La mort est nulle » au bord du canal de l'Ourq ont bien fait. Nous ne sommes pas fait pour. C'est un accident. »<sup>3</sup>*

Dans *L'Origine rouge*, « Mort à la mort »<sup>4</sup> correspond au moment où Dominique Pinon sur scène écrase le crâne. Un cri de refus, de rébellion contre la mort.

La même idée est reprise dans les passages suivants :

*\_ « Ô mort, ne pète pas si haut ta victoire ! Te voici réduite à zéro »<sup>5</sup>*

*\_ « Notre mort n'a aucune importance puisque nous ressusciterons. La chair ressuscitera donc, et non seulement tout la chair ressuscitera, mais elle ressuscitera la même et tout entière. »<sup>1</sup>*

*\_ « Nous sommes dans un monde dont la tombe n'est qu'apparente(...) »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.77.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.178.

<sup>3</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.161.

<sup>4</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p. 93.

<sup>5</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.141.

<sup>1</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.322.

« Régnons sur nous-mêmes, frottons-nous les yeux à la face de moi- et mirons-nous au miroir de la mort. Des gens partis en huit reviennent moitié en cendres, les autres en fontaines de sang. »<sup>2</sup>

« *La mort n'est pas vraie* » est la dernière phrase dans *Je Suis*, les didascalies indiquent que le personnage qui « *est au sol* » se relève à la fin. C'est la réssurrection d'un défunt

Nous avons d'autres exemples de Mort qui ressuscite, dans plusieurs œuvres, par exemple :

Dans *Je Suis* : « (...) je voyais les morts ressusciter, en vraie et en ossement blanchis qui revivent partout, qui sortent des trous. »<sup>3</sup>

Et dans *L'Acte inconnu* : « Une fois fixée la mort comme limite de la vie, restent face au mur, toutes les figures humaines entassées vives et alignées. »<sup>4</sup>

Et *Le Drame de la vie* : « Les morts sont bien vivants, tatoue-toi ça sur ton serpent »<sup>5</sup>

Novarina la présente d'une façon poétique ou bizarre même en insistant d'abord sur l'importance de l'œil puis une problématique du discours: « L'œil est la lampe du corps, même dans la mort. Est-ce la mort qui vous rendra vivants ? Certes, non. Vous avez trop demandé aux choses mortes. Laissez ces objets silencieux, en vous comme en nous : ils sont nos ossements. »<sup>6</sup>

Derrida confirme ce que Novarina écrit sur l'œil : « Mais si nous demandons dans lequel de ces organes toutes l'âme apparaît en tant qu'âme, nous pensons aussitôt à l'œil, car c'est dans l'œil que l'âme se trouve concentrée, elle ne voit pas seulement à travers l'œil mais s'y laisse voir à son tour. De même qu'en parlant de l'extérieur du corps humain, nous avons dit que toute sa surface, par opposition à celle de l'animal, révèle la présence et les pulsations

---

<sup>1</sup> *Le Jardin de reconnaissance*. Op.cit., p.22.

<sup>2</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.37.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.163.

<sup>4</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.47.

<sup>5</sup> *Le Drame de la vie*. Op.cit., p.265.

<sup>6</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.141.

*du cœur, nous dirons de l'art qu'il a pour tâche de faire en sorte qu'en tous les points de sa surface le phénoménal devienne l'œil, siège de l'âme et rendant visible l'esprit. »<sup>1</sup>*

C'est un monde obscur interne montrant des relations doubles et divergentes de l'être humain, sa vie et sa mort, son cri et son silence, sa faim et sa douleur. Il demande au spectateur de consentir à ces scènes tragiques de la vie réelle. Le corps est satisfait que sa fin soit la mort, d'ailleurs personne ne peut y échapper.

*« Souvenez-vous du corps. Souvenez-vous du corps que vous avez eu pendant un temps : souvenez-vous de lui pendant que vous avez le temps. »<sup>2</sup>*

La mort de l'homme signe sa disparition définitive certes mais ses paroles le font revivre : *« Descendons aux figures humaines et décrivons ces cadavres avec le respect dû à leurs restes. Que reste-t-il de l'homme une fois que nous l'avons prononcé? Un soupir sur sa bouche. »<sup>3</sup>*

Ici Novarina veut peut-être dire que l'homme est éternel, pas corporellement mais plutôt spirituellement : *« Même si les corps ont disparu, la tombe répond toujours encore à nos questions et nous lisons encore les pierres des noms chutés des sphères et les sons des tombés. »<sup>4</sup>*

Comme dans cette analyse : *« Quand un homme meurt il nous laisse ce qu'il voit du monde. Tous les hommes qui sont morts nous ont laissé ce qu'ils voyaient du monde. Nous voyons le monde avec tous les yeux qui ont vu le monde. Sans les yeux qui l'ont vu, le monde ne serait pas visible. »<sup>5</sup>*

La connotation de la mort doit être revue et même théâtralisée à fin que l'on puisse la voir autrement: *« La mort est une chose à renverser\_*

---

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Op.cit., p.146.

<sup>2</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.381.

<sup>3</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.17.

<sup>4</sup> *L'Animal du temps*. Op.cit., p.8.

<sup>5</sup> PARANT Jean-Luc. *Les yeux l'Envahissement des yeux*. Op.cit., p..279.

*elle aussi est une idole. (...) Au théâtre, la mort est traversée plusieurs fois dans tous les sens. Le trépas est réversible. »<sup>1</sup>*

L'esprit protège le corps du dormeur qui se repose et prend ce même corps devenu cadavre pour une autre personne : « *Lorsque nous dormons, nos corps reposent dans nos esprits; lorsque nous dormons, nous sommes endormis. Lorsque nous dormirons, nos esprits s'imagineront que nous sommes morts dans une autre personne. »<sup>2</sup>*

L'âme va jusqu'au point de se confondre avec le corps. Elle refuse la mort du corps dans lequel elle habite en considérant cette mort comme sienne : « *Le lendemain de ma mort, dégoûté d'avoir à vivre sans corps, j'annonçai à la nuit sans pain, que la lumière était en nuit parmi nous. Voyant que la lumière nuit, je lui dis : « Lumière soit ! » Mais elle n'éclaira pas, car la lumière, était toute seule dans sa lumière, n'ayant soudain plus rien que elle à éclairer. »<sup>3</sup>*

Le théâtre de Novarina se tourne vers la mort. Elle est partout présente. Les personnages de ses pièces se présentent comme des morts-vivants. Ils portent leur corps cadavéreux sur scène. Dans *Je Suis* par exemple nous trouvons des cadavres ici et là et partout dans les autres œuvres novariniens «*ici est un cadavre*»<sup>4</sup> et que «*tous les objets sont des cadavres*»<sup>5</sup>. Les personnages se dédoublent «*mon âme dit alors à son mort*»<sup>6</sup>

Novarina imagine ainsi les comédiens : « *comme des morts qui ressuscitent, des corps nouveaux qui échappent aux lois physiques* »

Dans *La Chair de l'homme*, deux morts se tournent vers leurs corps fanés et les exaltent d'avoir supporté cette vie chargée :

---

<sup>1</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.84-85.

<sup>2</sup> *Le Repas*. Op.cit., p.90.

<sup>3</sup> *Vous qui habitez le temps*. Op.cit., p.85.

<sup>4</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.49.

« Mangeur Basculier déclare : “ à mon corps, je lui dis que je le félicite de m’avoir vécu ” puis, l’enfant Affamé : “ quant au mien, je lui dis de me féliciter de l’avoir habité” ».

Dans *L’Acte inconnu*, l’Homme nu qui représente le cadavre, lui aussi refuse que son corps soit réduit à un simple cadavre inhabité : « *Je ne veux plus m’intituler que: Personne dans le corps humain !* »<sup>1</sup>

La mort est toujours présente dans la vie de l’homme sous différents aspects : maladie, échec....

« *La mort n’arrive jamais à personne. Personne ne meurt. Mais la mort est en nous, de notre vivant : nous la rencontrons tous les jours, elle est à combattre à chaque instant – et non un jour, plus tard, à l’hôpital, dans une lutte fatale perdue d’avance... La mort n’arrive jamais plus tard : elle est ici et maintenant, dans les parties mortes de notre vie. Je suis comme vous, je ne mourrai pas : j’aurai passé dans la mort une partie de ma vie.* »<sup>2</sup>

Le mot hospital renvoie à la maladie, à la mort : « *Je mange ma boule de main gauche de peur qu’elle se sauve, je ronge ma pogne de droite de peur qu’elle reste là, je mange ma boule de nuit. Crâne humain, réponds-tu quand on jette un caillou? Le corps en face de soi est comme un hôpital vivant à huit sections, six pavillons, douze lits.* »<sup>3</sup>

Artaud affirme que l’esprit aide l’homme à surmonter les souffrances qu’il subit : « *la mort quotidienne évoquant le corps et l’esprit n’est que sortie de la tombe du corps* »<sup>4</sup>

Nous pouvons citer que : « *L’esprit, c’est la force; le corps, la résistance. L’énergie vitale, d’une part, l’obstacle, de l’autre.* »<sup>5</sup>

Le corps ne signifie pas toujours le calme. Ou, du moins, il ne l’est pas toujours. Il incarne également une guerre continue, celle de la

---

<sup>1</sup> Ibid., p.123.

<sup>2</sup> *Notre parole*, in *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.165-166.

<sup>3</sup> Ibid., p.111.

<sup>4</sup> ARTAUD, Antonin. *Suppôts et supplications*. Op.cit., p.124.

<sup>5</sup>BOYER, Alain. *Kant et Epicure le corps, l’âme, l’esprit*. Op.cit., p.90.

raison contre ses démons, celle de la vie requise par l'existence contre la mort auquel cette dernière l'appelle de manière parallèle : « *Seigneur, toi qui m'as fait naître de ma mère par-devant, épargne-moi d'être un déchet qui s'en va par son derrière. Je suis venu par le trou de la vie. Non par le trou de la mort.* »<sup>1</sup>

La désignation du corps ne se limite pas dans le côté matériel mais peut atteindre aussi le côté spirituel : « *Mon cadavre n'est le reste de mon corps mort que si je le désigne et le montre du doigt: en prononçant le mot cadavre par exemple.* »<sup>2</sup>

L'homme souhaite pouvoir accepter sa mort avec le vif espoir que ses idées survivent et restent intactes telle une pierre précieuse même après son enterrement : « *Je voudrais décider de laisser mon corps à la terre maintenant, mais je sais pas trop comment. J'ai confondu ma tête avec une pierre éternelle et je vais leur dire maintenant qu'à ma place une bête est venue. Je vais offrir ma tête à la mort. Je veux sauver des têtes humaines, et toutes les matières d'ici leur dire qu'elles sont folles.* »<sup>3</sup>

L'esprit est condamné à rester enfermé dans le corps pour le quitter qu'avec la mort : « *J'entre maintenant dedans mon corps où je suis comme un écriteau qui pense qu'il dort pour ne plus en sortir qu'avec la mort pendue à ma main* »<sup>4</sup>

Au moment de la mort, nous pouvons assister à un dédoublement du corps qui semble s'adresser à lui-même, mais ce second corps est peut être l'âme, c'est en cela qu'il y a (corporalité de l'âme) :

« *Soyez au contraire fier de pouvoir parler de moi à votre corps qui vous supporte. Apportez-moi mon cadavre: que je lui crache à la figure en*

---

<sup>1</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.137.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>3</sup> *L'Espace furieux*. Op.cit., p.36.

<sup>4</sup> *Le Jardin de reconnaissance*. Op.cit., p.30.

*réjouissance. Je suis heureux de voir mon corps mort-et de lui écrire dessus que je suis content que ce corps de péché soit pourri et détruit.»<sup>1</sup>*

Novarina parle des morts, ils peuvent entendre, être sensibles aux marches des vivants : « *O toi de moi, ôte-toi de moi qui marche sur mes os, ne me regarde pas d'un trou si haut et que soient les animaux à ta place!* »<sup>2</sup>

Parfois, le corps est refusé, comme un problème : « *Peu fier d'avoir un corps qui se voit, j'avais surtout grand'honte d'avoir après ma mort à vous laisser un corps qui reste; rien que d'y penser de le voir en dépouille j'en avais déjà honte pour lui. Ma mère disait: Donne-le à la terre ! Je pensais : Mais pourvu qu'elle accepte! J'aspirais à être en bois bref, ou rubifan, plastique élastifié ou en métal métalluré, et non en chair qui va nulle part.* »<sup>3</sup>

Des exemples de séparation entre l'homme et le corps peuvent rapprocher l'idée d'une séparation à cause de la mort : le corps part de soi-même pour y arriver. Dans *La Chair de l'homme*, nous trouvons que le corps s'adresse à lui-même : « *Lorsque je me promène avec moi à mon bras(...)* »<sup>4</sup>

Aussi dans *L'Acte inconnu* : « *Comme je le dis parfois à mon autrui : tous est réel sauf moi* »<sup>5</sup>

Dans *L'Origine rouge*, nous lisons: « *Mon corps me dit : qui m'aime me suive* »<sup>6</sup>

Dans *Je suis*, un personnage ressemble parler à un autre, mais en fait c'est à lui-même qu'il pose la question, Jean Rébus dit à un personnage dans la scène : « *Tout à l'heure, vous aviez dit Mort à la mort* »<sup>7</sup>, alors que si nous revenons en arrière dans la page qui précède nous découvrons que c'est lui qui l'a dit.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.33.

<sup>2</sup> *L'Animal du temps*. Op.cit., p.12.

<sup>3</sup> Ibid., p..29.

<sup>4</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.239.

<sup>5</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.163.

<sup>6</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.73.

<sup>7</sup> *Je Suis*. Op.cit., pp.141-142.

Finalement et comme c'est signifié dans *La Mort dans les religions d'Asie* : « *Il faut distinguer entre mort biologique, mort psychologique et mort sociale. Que l'on soit fou, mystique ou simplement sans domicile fixe, on peut être mort pour le monde bien avant de l'être physiquement.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> FAURE, Bernard. *La Mort dans les religions d'Asie*. Paris : Flammarion, 1994, p.7.

TROISIÈME CHAPITRE  
LE BUT DU CORPS

« *Ai-je un corps ou suis-je un corps?* »

Descartes

Le corps a commencé à refléter un langage qui n'était pas prononcé et c'est à ce moment que le corps est devenu une langue dans le théâtre. Ceci est un signe que le corps est l'ouverture de la personne sur le monde, et c'est lui qui détermine nos relations avec les autres. Novarina le confirme: « *Au théâtre, c'est par la chair que tout se délie et se comprend* »<sup>1</sup>

Il peut en résulter une forme d'isolement et de crainte de l'autre, en mettant en prison les désirs et les ambitions de l'individu à l'intérieur du corps. Et c'est ainsi que le corps ne devient plus une ouverture de la personne sur les autres mais plutôt un cimetière pour elle, ce corps exprimant lui-même la liberté individuelle comme une image de la personne.

## **1. Le corps donateur**

Le corps de l'acteur est toujours une donation. Grâce à lui on peut voir vivre le texte: « *Par le corps de l'acteur, la lettre vit, par le don du souffle, le texte ressuscite* »<sup>2</sup>

Deux notions sont importantes : l'offrande et l'abandon. Dans *L'Envers de l'esprit*, Novarina écrit : « *L'acteur sait seulement témoigner, agir, penser avec ses mains, prêter souffle, offrir son corps en acte ; s'il témoigne de la vérité, c'est par sa présence, l'offrande d'un instant, la présentation d'un corps humain, le don et l'abandon d'un souffle singulier. C'est un engagé de la chair, un pratiquant : il ne sait rien dire\_ ni de la vérité, ni de l'homme, ni de l'univers \_, mais il témoigne de la chair, du temps, du souffle, du langage et de la nature ; il s'y exerce corps et âme ; et parfois, en le désirant de toutes ses forces mais sans jamais l'avoir voulu, il s'accorde à la création.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.60.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.107.

<sup>3</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.159.

Cette idée de donation est à rapprocher de l'idée d'offrande. L'acteur en se mettant dans la peau du personnage accepte d'offrir son corps au spectateur. Et c'est justement ce que le spectateur vient chercher : « *Au théâtre, c'est toujours la sortie du corps humain que l'on vient voir. On vient pour l'offrande du corps: corps porté, corps offert, parole portée devant soi.* »<sup>1</sup>

L'acteur devient père génétique et le spectateur mère qui va engendrer et enfanter une nouvelle idée qui survivra le temps qu'il faudra pour céder la place à une autre. Au théâtre, on peut imaginer que l'acteur et le spectateur ne font plus qu'un mais que pour un laps de temps : « *Une partie de mon corps s'écoulerait à l'intérieur du vôtre et, s'unifiant à lui, nous donnerions naissance à un enfant clinique et chimérique que nous appellerions Jean Tube et Jean Léon et que nous nourririons jusqu'à son âge, puis que nous enterrerions. Et qu'est-ce qu'il a pour nom? Il a pour nom: Jean Tueur, du nom de son père Jean le Hueur et de sa mère Séparatrice.* »<sup>2</sup>

Il faut: « *Traiter le spectateur comme un partenaire actif de l'image, émotionnellement et cognitivement (et aussi, comme un organisme psychique sur lequel l'image agit à son tour).* »<sup>3</sup>

Le jeu du spectateur est vue en garde : « *Notre corps travaille aussi pour modeler le corps de l'autre, le corps du texte; il lui propose, plus qu'il lui impose, une certaine posture. Les pièces contemporaines exigent un effort considérable pour trouver en elles et pour leur imprimer la posture correcte; elles sont souvent désarticulées, défigurées, et une grande partie du travail d'approche consiste à les soumettre à une épuisante kinésithérapie.* »<sup>4</sup>

Les répliques de l'acteur deviennent en réalité les paroles de la personne qui a pris son corps : « *L'acteur vivant entre hors de lui, comme un porteur qui porte son corps devant, comme un séparateur des chairs et des*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps.* Op.cit., p.20.

<sup>2</sup> *Le Jardin de reconnaissance.* Op.cit., p.18.

<sup>3</sup> AUMONT, Jacques. *L'image.* Op.cit., p.58.

<sup>4</sup> PAVIS Patrice. *Le théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver.* Op.cit., p.230.

*esprits. Ce n'est pas un corps qui projette des mots devant lui, mais une matière de mots portant corps, pas un porte-parole mais un chemin de paroles portant son corps devant. »<sup>1</sup>*

Novarina rapproche souvent les notions de la terre et du corps :  
*« Le corps est une terre, mon sol qui s'effondre, fin des certitudes biologiques. »<sup>2</sup>*

Pour lui, la terre et le corps ont un peu les mêmes caractéristiques. N'oublions pas qu'Adam est fait de terre comme nous l'avons dit précédemment.

Cette générosité de la terre se retrouve dans cette explication :  
*« Assimilée à la mère, la terre est un symbole de fécondité et de régénération. Elle enfante tous les êtres, les nourrit, puis en reçoit à nouveau le germe fécond (...) Pour les aztèques, la déesse Terre a deux aspects opposés: elle est la Mère nourricière qui nous permet de vivre de sa végétation; en revanche, elle réclame les morts dont elle se nourrit elle-même et elle est, en ce sens, destructrice »<sup>3</sup>*

Au théâtre, le corps prend ses forces et ses expressions dans la terre, dans sa relation perpétuelle avec les êtres. Novarina rappelle l'habileté de la terre à être généreuse, cette mère fertile nous prodiguant ses biens et ses fortunes; pour ainsi dire : *« Toute intelligence y vient comme d'en bas: du corps profond de l'acteur, de la façon dont sont posés ses pieds sur le sol, de la chair du drame, de la matérialité du langage, du tissu du temps éprouvé ensemble. Tout est au théâtre, dans la chair vivante de l'acteur, croisé à l'espace. Tous les mots, tous les concepts, toutes les pensées vont dans les corps et en naissent à nouveau visiblement. »<sup>4</sup>*

Mélange des éléments donnant au corps son dynamisme, c'est ce qu'on appelle l'homme. L'homme avec sa sensibilité existentielle et son attachement à la terre. D'ailleurs, Novarina insiste sur les pieds tant

---

<sup>1</sup> *Pour Louis de Funès. Op.cit., p.141.*

<sup>2</sup> *Impératifs, in Théâtre des paroles. Op.cit., p.92.*

<sup>3</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain .*Dictionnaire des symboles. Op.cit., p.941.*

<sup>4</sup> *Lumières du corps, Op.cit., p.12.*

qu'ils sont les parties les plus importantes du corps puisqu'ils le soutiennent.

Remontant ici au théâtre de NÖ qui a des grands effets sur le goût novarinien, on ne peut échapper à l'impact des pieds dans ce théâtre: « *Il y a un point frappé. Le geste, l'acte fondamental du nô, c'est frapper du pied une seul fois le sol creux ; c'est quand la personne, après danser, frappe d'un coup léger les planches creuses (ou le sol terrestre lorsque l'on jouait à même le sol, il est creux pareillement. (...) tout coup de pied bien ajusté et donné après une danse exacte prouve qu'il y a en dessous de nous moins de monde qu'on croit.* »<sup>1</sup>

Il rajoute que : « *Le nô est la joie du mouvement.* »<sup>2</sup>

Cette écriture gymnique et corporelle ressemble à une danse. En effet il y a toujours dans les écritures de Novarina ce côté rythmé, on sent le texte danser et on voit danser les mots.

Cette donation du corps peut passer par la danse. C'est le cas dans le théâtre de Novarina qui ressemble à une expression corporelle. Cela rejoint d'anciennes traditions : « *La danse, c'est ce langage qu'avaient trouvé d'antiques tribus pour être en harmonie avec la nature. Avec le monde. C'est une nécessité de parler. Une autre façon de parler.* »<sup>3</sup>

Peut-être Novarina modernise à sa manière plutôt plaisante cette approche ancienne : « *Bartaglagine. – Enfants du vif d'aluminium, vivants ! Voyez les bras joyeux de ces pantins d'Europe, ils dansent dans leurs tutus sur leurs chapeaux pointus !* »<sup>4</sup>

Il invente même de nouvelles danses, dans *La Chair de l'homme* par exemple (« le Tango Perdution » « danse de Ceci » « la valse L'Eloquence ») et à d'autres pages « le tango Ecriteau » « la sardane

---

<sup>1</sup> *Devant la parole.* Op.cit. p.142.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>3</sup> *Le Corps de l'acteur ou La nécessité de trouver un autre langage*, six entretiens romains. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2004, p.49.

<sup>4</sup> *Le Babil des classes dangereuses.* Op.cit., p.326.

Anxiété » etc)<sup>1</sup>. Dans d'autres pièces on trouve d'autres danses comme *La Lutte des morts* : « quadrille de pompes à trou » (p. 346) « Valse à patapons » (p. 358), « danse à Labadrap, la valse à Macabiat » (p. 462). Dans *Le Discours aux animaux* : « danse arrière automatique pour l'oreille gauche » (p. 52) « valse lourde » (p. 193) « valse à mille pattes » (p. 83) Dans *Le Babil des classes dangereuses* : « ballet des andouilles » (p. 221) et « tango de la mort » (p. 316) « Tango de la Fauvette » (cf. p. 215). Dans *L'Origine rouge* : « ballet à l'alsacienne » (p. 142). Et dans *La Scène* : « Boléro chronique » (p. 156).

Le théâtre de Novarina, c'est surtout un théâtre pour le corps, conçu comme un sport, une gymnastique\*. C'est tout le paradoxe du jeu novarinien: l'acteur est un pantin mais il n'est pas raide comme un bout de bois: il est au contraire très souple; c'est un véritable athlète : « *Athlète de la matérialisation, de l'incarnation plus bas et plus concret que la chair et jusqu'à la matière sans parole, l'acteur doit voir tout ce qu'il dit* »<sup>2</sup>.

Il compare ainsi Louis de Funès à un athlète: « *(Louis de Funès) Un athlète de la dépense. Un maître d'énergie(...)* »<sup>3</sup>

Cet acteur, Artaud voudrait qu'il soit un vrai athlète: « *Il faut admettre pour l'acteur une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments. Il en est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu'à l'organisme de l'athlète correspond un organisme affectif analogue, et qui est parallèle à l'autre, qui est comme le double de l'autre bien qu'il n'agisse pas sur le même plan.* »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *La Chair de l'homme*. Op.cit., p.238.

\* Pour savoir plus sur l'importance de jeu de l'acteur et l'éducation corporelle qu'il faut s'y adapter, voir :

- CHEVALY, Maurice. *Le Théâtre*. Gémenos : éditions Autres Temps, collection : petit précis, 2006.

<sup>2</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.63.

<sup>3</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.115.

<sup>4</sup> ARTAUD, Antonin. *Un Athlétisme affectif*, in *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, Folio essais, 1964, p.199.

L'acteur donc doit s'exercer comme s'il était danseur pour que son corps puisse transmettre des messages non linguistiques comme s'il usait de la parole : « *Je cherche comme un danseur et pas comme un acteur. J'œuvre à la maîtrise de mon corps pour que la parole devienne comme une autre façon de danser.* »<sup>1</sup>

Dans *Le Corps et sa danse*, Daniel Sibony rapproche le terme de la danse de celui de l'offrande: « *La danse aussi est un sacrifice éludé : on offre son corps, tout entier, mais on n'en finit pas de l'offrir ; c'est une offrande qui dure, dont le but est justement de sauver le corps par cette épreuve, cette durée.* »<sup>2</sup>

La danse-offrande est pour Dieu comme dans ce dialogue de *Je Suis*. Elle peut être interprétée comme prière : « *Allez danser maintenant devant Jean Dieu qui est en nous.*

\_ « *Je ne dansais pas pour lui ; je n'ai jamais dansé pour lui (...) Je ne peux danser pour lui. Je ne peux danser que pour lui* »<sup>3</sup>

Aux dernières pages de la même pièce, la parole et la danse se marient. La danse se manifeste en parole et en corps quand Laurence Mayor interroge Roséliane Goldstein :

« *Qu'est-ce qu'il dit ?*

\_ *Il danse(...)*

\_ *Que danse-t-il ? Est-ce qu'il danse la fin ? Qu'est-ce qu'il dit ?* »<sup>4</sup>

Étymologiquement il y a une correspondance entre “*Danse et Parole*”, la parole est une expression verbale comprise par les personnes qui partagent les mêmes codes et la danse est une expression non verbale qui n'exige pas le partage des mêmes codes. Elle est donc dessinée en public plus large. Cette analyse prouve que la danse est une langue à elle-même :

---

<sup>1</sup> *Le Corps de l'acteur ou La nécessité de trouver un autre langage*. Op.cit., p.26.

<sup>2</sup> SIBONY, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Paris: éditions du Seuil, 1995, p.45.

<sup>3</sup> *Je Suis*. Op.cit., p.36-37.

<sup>4</sup> Ibid., p.229-230.

*« La danse n'est pas muette ; elle est langage dans ses « mots » ; elle en joue à plusieurs niveaux – d'intensité, d'énonciation-, mais ce qu'elle dit, nul autre mot dans d'autres langues ne peut le dire. »<sup>1</sup>*

Novarina, fasciné par la danse, admire l'image des Derviches tourneurs. Les bons acteurs selon lui, ce sont ceux qui savent bien se servir de leurs corps pour une danse scénique comme avec Le shité (acteur principal du Nô dont le rôle essentiel est de danser)

*« Le portement du corps chez les amants et les acteurs. Le corps de l'acteur n'est pas sa possession mais son projet. C'est chez l'acteur séminal du nô que ceci s'observe le mieux: le shité accomplit lentement une offrande devant soi, une dispersion et une donnée, une destruction, une projection d'un trait, un lancé, une défiguration. Pas de personnage, pas d'être pour personne, pas de moi pour personne, mais une issue, un exit, une aventure de l'homme hors de lui. Les amants eux aussi le savent : leur corps est devant et ils le portent en offrande. »<sup>2</sup>*

Le côté organique du corps novarinien prend sa place dans son œuvre : *« Chez Novarina comme d'ailleurs chez Guyotat et Vinaver, la renaissance du corps prend la forme d'un hymne à la vie intense et profonde du dedans organique. »<sup>3</sup>*

La danse est bien sûr liée au rythme et cette notion est également très présente : *« Selon Novarina, cherche à explorer l'ordre charnière où le corps visible communique de façon la plus immédiate avec le corps enfoui. La voix, le rythme et le silence sont privilégiés dans cette quête. A la jonction du corps et du langage articulé, la voix s'efforce de dire la présence au prix d'un terrible effort syntaxique et rythmique comme si elle se souvenait du corps perdu à travers des cris, des bruits, des émissions sonores. Prenant sa base et son appui sur le souffle, le rythme permet aussi à la pulsion de jouer dans la langue et de faire passer le corps à travers elle. Novarina demande à l'acteur de*

---

<sup>1</sup> SIBONY, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Op.cit., p.88.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.182.

<sup>3</sup> *La Littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2<sup>ème</sup> édition augmentée, Dominique Viart et Bruno Vercier avec la collaboration de Franck Evrard. Paris : Bordas, 2008, p.523.

*ranimer le texte, de le réécrire avec son corps, en le mettant au travail, de "refaire la parole mourir du corps", non celui de l'auteur mais les postures musculaires et respiratoires dans lesquelles le texte s'est écrit. C'est à cette condition que derrière le texte exténué, aux mots à bout de souffle et aux lettres presque mortes, l'acteur pourra accéder au corps véritablement vivant, une machine à rythme et flux. »<sup>1</sup>*

Louis de Funès, lui, est présenté comme une figure de danseur : *« Louis de Funès était au théâtre un acteur doué d'une force extraordinaire, un danseur fulgurant qui semblait aller au-delà des ses forces, excéder la demande et donner au public dix fois plus que les figures attendues, tout en restant parfaitement économe de son effort et toujours prêt à recommencer. »<sup>2</sup>*

Dans le jeu de l'acteur, les gestes devancent parfois la parole : *« Le corps est mon outil d'acteur, le mouvement précède la pensée. »<sup>3</sup>*

Ainsi, pour Novarina : *« Toute bonne pensée se danse, toute pensée vraie doit pouvoir se danser. Parce que le fond du monde est rythmé. »<sup>4</sup>*

Et pour Dominique Fourcade, la danse est délivrance : *« Le seul moyen de dépasser l'inhibition est de danser. Le seul moyen de ne pas poser, le moyen de ne pas poser est de danser. »<sup>5</sup>*

Cependant, l'acteur doit être capable de cibler juste pour que le spectateur puisse se fondre dans l'action : *« Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des tranches magiques. Et c'est de cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée. Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique. »<sup>6</sup>*

---

<sup>1</sup> EVRARD, Franck. *Le théâtre français du xx siècle*. Op.cit., p.60.

<sup>2</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., pp.114-115.

<sup>3</sup> *Le Corps de l'acteur ou La nécessité de trouver un autre langage*. Op.cit., p.50.

<sup>4</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.138.

<sup>5</sup> FOURCADE, Dominique. *MW*. Paris : P.O.L, 2001, p.50.

<sup>6</sup> ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Op.cit., p.210.

L'acteur ne prend pas son rôle de comédien comme un simple travail classique mais laisse son corps s'exprimer le plus justement possible pour passer le message vrai au spectateur. L'exagération gestuelle de son corps n'est en réalité qu'une expression fidèle du message à passer au spectateur :

*« Le corps en jeu n'est pas un corps qui exagère (ses gestes, ses mimiques), l'auteur n'est pas un « comédien », pas un agité. Le jeu, c'est pas une agitation en plus des muscles sous la peau, une gesticulation de surface, une triple activité des parties visibles et expressives du corps (amplifier les grimaces, rouler les yeux, parler plus haut et plus rythmé), jouer c'est pas émettre plus de signaux ; jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle. »<sup>1</sup>*

On exige du corps d'avoir la capacité de s'adapter très rapidement à tout texte, de s'adapter à tout rythme exigé par le texte et de trouver la bonne interprétation : *« Le corps devra répondre au quart de tour. Il faut donc être maître de la partition et même "surapprendre" le texte comme Novarina le dit. Comme un virtuose, pouvoir le dire très lentement, ou à grande vitesse, et de trouver juste au bon tempo au moment de l'interpréter. L'acteur est alors un funambule. Son art, comme un balancier, lui permet de tenir l'équilibre. »<sup>2</sup>*

Novarina explique que tout acteur cède la place au corps féminin qui existe en toute personne pour jouer son rôle d'acteur. Selon lui, c'est grâce à cette capacité qu'un acteur devient grand acteur : *« C'est le corps pas visible, c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'Intérieur, c'est le corps à organe. C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> *Lettre aux acteurs*, in *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.22.

<sup>2</sup> *Les habitants de L'Espace furieux*, in *Journal des trois théâtres*, Janvier 2006. Numéro de commission paritaire 0906 E 79191.p.14.

<sup>3</sup> *Lettres aux acteurs*, in *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.25.

Dans le texte ci-dessus, Novarina montre le dédoublement de l'acteur qui est considéré comme le donneur et le récepteur du corps. En offrant son corps au spectateur par ses mots, ses expressions, il incite le spectateur à regarder à l'intérieur de soi-même. En portant le corps comme le texte l'exige, il fait passer à l'extérieur de lui, des états de son âme, puisque le spectateur, crée un monde propre à lui et qu'il invente : « *Son espace symbolique de creation.* »<sup>1</sup>

Le bon acteur est celui qui sait anéantir le personnage qu'il représente à la fin de chaque spectacle. Il doit être capable de supprimer le personnage pour avoir la possibilité de refaire vivre un autre. Novarina préconise un dépassement du corps : « *L'acteur bien avisé, c'est un qui s'assassine lui-même avant d'entrer, un qui n'entre pas en scène sans avoir marché par-dessus son corps.* »<sup>2</sup>

L'acteur habile peut à chaque représentation nous montrer une image assez particulière du même personnage, c'est ici qu'il joue son rôle de messenger, Louis Jovet va dans ce sens : « *la personnalité et l'impersonnalité, la possession et la dépossession de l'acteur sont à chaque fois nouvelles et différentes.* »<sup>3</sup>

Au théâtre, le corps tient une place très importante dans la transmission des messages. Chaque partie du corps peut exercer un pouvoir presque magique sur le spectateur : « *Le théâtre est un lieu très physique où un corps vient dire : rien ne m'est plus impossible qu'un corps. L'acteur vient refaire l'entière géométrie du corps humain.* »<sup>4</sup>

C'est ce qu'Abirached appelle (dans le jeu de l'acteur) une incarnation: « *L'incarnation, d'abord. L'acteur donne corps au personnage : ossature, coffre, peau, visage, voix, geste. Il ne s'immerge pas en lui, comme un*

---

<sup>1</sup> DELDINE, Roger. *Questions de théâtre, d'une rive à l'autre*. Bruxelles : Théâtre La montagne magique, 1999, p.10.

<sup>2</sup> *Pour Louis de Funès*, in *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.117.

<sup>3</sup> JOUVET, Louis. *Témoignage sur le théâtre*. Op.cit., p.286.

<sup>4</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p. 158.

contenu dans un contenant: il le fait au contraire émerger ici et maintenant, en l'inscrivant dans une image matérielle. »<sup>1</sup>

## **2. Le corps-itinéraire**

Le corps de l'acteur laisse ses empreintes et ses reflets dans les esprits et la vie du spectateur. Son corps dessine des traces qui ne s'effacent pas : « *Les restes de l'humanité sont répandus sur le sol* »<sup>2</sup>

Des termes comme “*empreinte*” et “*prédécesseurs*” renvoient à l'idée de trace, d'influence qu'exerce toujours l'acteur ; qui s'est détaché de sa personne pour incarner à chaque fois une autre ; sur le spectateur : « *Un nu. L'acteur sort en laissant l'empreinte d'un négatif d'homme.* »<sup>3</sup>

Dans *La Scène* : - « *Gloire à la chair pleine de noms inoubliables que nous portons grâce à nous et aux trous de nos prédécesseurs!* »<sup>4</sup>

De son côté, François Chirpaz le corps comme : « (...) *le monde, puisqu'il est l'unique pôle de ma préoccupation... le monde ne peut s'estomper et laisser le corps envahir la place sans rien ne soit changé dans l'existence.* »<sup>5</sup>

L'approche novarinienne est assez organique : « *Le théâtre nous présente l'homme anatomie ouverte et les voies et les circuits internes du langage offerts à la vue* »<sup>6</sup>

L'idée du corps “*trace*” se répète dans cette analyse : « *Ecrire le corps, c'est interroger les signes d'une appartenance sociale ou politique, scruter*

---

<sup>1</sup> ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Op.cit., p.68.

<sup>2</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.19.

<sup>3</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.39.

<sup>4</sup> *La Scène*. Op.cit., p.29.

<sup>5</sup> CHIRPAZ François. *Le Corps*. Op.cit., p.18.

<sup>6</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.68.

*les traces qu'a pu y laisser l'Histoire, sonder la manière dont la loi agit sur l'individu.»<sup>1</sup>*

L'idée se retrouve encore chez Franck Evrard : *« A la lecture d'une œuvre dramatique apparaissent des interstices, des marges où se dessine en creux l'espace de la scène, où prennent le corps non pas des signes mais des acteurs en représentation, véritables sujets vivants qui demandent à être vus et entendus »<sup>2</sup>*

Novarina, le metteur en scène cherche à influencer et à laisser ses empreintes à travers l'acteur d'une façon certaine sur le spectateur. C'est le jeu d'avoir à la fois, l'intérieur et l'extérieur sur scène.

Jean Verdil affirme : *« Tout acteur explique qu'il est fondamental, dans le jeu, d'être à la fois, dedans et dehors. »<sup>3</sup>*

Selon Jouvét, cette mission est aussi celle de l'acteur. Il faut qu'il : *« (...) sache les traces profondes qu'il peut laisser dans le public, produire sur un spectateur, qu'il comprenne et juge la valeur des actions qu'il joue et des textes qu'il récite pour apprécier son rôle, et la qualité de l'écrivain auquel il se dévoue,(...) »<sup>4</sup>*

La bouche n'est pas le seul orifice parlant et la tête n'est pas la seule source de réflexion : *« Ma tête est hérissée de rubans qui flottent cent pensées au vent. Mon anus est le seul être parlant au niveau du monde. Dieu me sert de lanterne et de licou. Ma tête est tressée à l'envers, elle pavoise, et elle pense avec ses dents. »<sup>5</sup>*

Le corps et la chair ne partagent pas les mêmes sensations, le premier se limite au physique et au concret alors que la seconde se limite à des ressentis et à des sentiments qui sont généralement

---

<sup>1</sup> Jean-Marie ROULIN. *Corps, littérature, société (1798-1900)*. Op.cit., p.8.

<sup>2</sup> EVRARD Frank, *Le Théâtre français du xxe siècle*. Op.cit., p.7.

<sup>3</sup> VERDEIL, Jean. *L'acteur et son public, petite histoire d'une étrange relation*. Op.cit., p.268.

<sup>4</sup> JOUVET, Louis. *Le Comédien désincarné*. Paris: Flammarion, 2009, p.135.

<sup>5</sup> *L'Acte inconnu*. Op.cit., p.30-31.

négatifs et pesants : « *Bonhomme Nihil, éclaire-moi sur le sentiment de la chair : -le sentiment de la chair n'est pas du tout la sensation d'avoir le concret du corps en soi-même ou en face, c'est une étrange impression et vertigineuse comme à l'orée d'un puits, un sentiment de descente, d'évidemment, de passage, mort respiratoire et ascension. C'est sentir la flambée de l'air, du souffle au corps; c'est sentir par notre chair que nous sommes ancrés au vide et le théâtre vivant d'un feu.* »<sup>1</sup>

La chair est le point de liaison, de relation avec le monde. Diderot insiste sur le génie de l'acteur : « *Lorsque les grands acteurs ne peuvent tirer de la pièces les secours dont ils ont besoin, ils les tirent de leur propre génie. Guidé par ce maître, ils s'ouvrent plusieurs routes qui les conduisent au but proposé.* »<sup>2</sup>

Chez Novarina, c'est plutôt l'idée de vide qui est mise en avant. Ce vide permet à l'acteur d'accomplir avec grande réussite son rôle malgré sa conscience que cela porte préjudice réel à son propre corps : « *L'acteur qui joue vraiment, qui joue à fond, qui se joue du fond -et il n'ya que ça qui vaut la peine au théâtre- , porte sur son visage son visage défait (comme dans les trois moments : jouir, déféquer, mourir), son masque mortuaire, blanc, défait, vide -vide partie du corps et non plus recto expressif d'la tête posée su'l'corps potiche- il montre, blanc, son visage, portant son mort, défiguré. L'acteur qui joue sait bien que ça lui modifie réellement son corps, que ça tue à chaque fois.* »

On exige toujours de l'acteur de se surdépasser dès son arrivée sur scène pour avoir la garantie d'une bonne réussite : « *Dans le travail de l'acteur, il importe de commencer par jouer d'abord très grand, pour sentir les lignes de force, les grandes traces simples du personnage. Il sera temps, ensuite, de nuancer dans un jeu plus intime.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.104.

<sup>2</sup> DIDEROT. *Ecrits sur le théâtre II, Les acteurs, Paradoxe sur le comédien et Lettres à mademoiselle Jodin suivi de Rémond de Sainte-Albine.* Op.cit., p.287.

<sup>3</sup> LECOQ, Jacques en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale.* Op.cit., p.86.

L'acteur sur scène n'est plus lui, il s'approprie l'idée de l'écrivain, il se substitue au personnage : « Lire c'est changer de corps ; c'est faire un acte d'échange respiratoire, c'est respirer dans le corps d'un autre. »<sup>1</sup>

« L'acteur ne sait pas répondre, il ne sait qu'agir, témoigner, offrir son corps en acte, donner son souffle et vie.... »<sup>2</sup>

L'homme n'habite pas un seul corps et l'acteur en est conscient. Il se transforme suivant les exigences du personnage habité. Le corps nous entraîne ailleurs dans un monde extraordinaire : « Nous habitons une multitude de corps, l'acteur comique le sait : il se divise à l'infini. Louis de Funès se séparait en animaux, en mille effigies soudaines à l'intérieur d'un corps, comme un totem multiplié, comme face aux six cent soixante- six visages. »<sup>3</sup>

Autre exemple : « Pas de personnage mais des vêtements habités et tout un bestiaire de siamois, hydres, têtes seules, corps à mille têtes, têtes à milles bouches, membres volants. On entend devant, derrière, en haut, en bas, le bruit d'une peuplade future, des sons fossiles, un gisement de paroles qui resurgit, la résurrection des noms, la résurrection des sons, dans un espace sans dimension, dans un espace à cent dimensions, comme si la perspective avait disparu, comme si quelque chose était tombé. Quelque chose est tombée. Je ne suis plus le maître du livre, celui qui en détient le sens, le guide du lecteur, celui qui conduit mais celui qui fait le voyage avec lui. Je n'en sais plus que lui sur le livre sinon qu'il faut que je le descende avec lui. »<sup>4</sup>

Le corps est une clef, un tremplin pour aller ailleurs : « Chez Novarina, est-on encore vraiment au théâtre? Un acteur profère une parole adamique, dénonce le théâtre, vitupère la dramaturgie contemporaine. Le cœur et le cerveau sont tenus à l'écart pour laisser parler les autres organes, les dents et le ventre. L'acteur doit se vider pour devenir "un trou qui parle", pour nommer,

---

<sup>1</sup> NOVARINA, Valère. *Chaos*, in *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.154.

<sup>2</sup> *Les cendres*, Valère Novarina in *Qu'est-ce que la vérité?* Présenté par MGR André Vingt-Trois, conférences de Carême à Notre-Dames de Paris, Éditions Paroles et Silences, Paris, 2007, p.82.

<sup>3</sup> *Pour Louis de Funès*. Op.cit., p.142.

<sup>4</sup> *Le Vrai sang*. Op.cit., p.11.

*c'est-à-dire faire exister. L'acteur "déglutit le monde" et Novarina, jamais loin ni de Rabelais ni d'Artaud, donne à cette récréation un sens à la fois burlesque et métaphysique. »<sup>1</sup>*

L'acteur est appelé à tuer à chaque fois le corps du personnage qu'il incarne pour donner naissance à un autre : *« Chaque corps d'acteur c'est une menace, à prendre au sérieux, pour l'ordre dicté au corps, pour l'état sexué; et si on se retrouve un jour dans le théâtre c'est parce qu'il a quelque chose qu'on n'a pas supporté. Dans chaque acteur il y a, qui veut parler, quelque chose comme du corps nouveau. Une économie du corps qui avance, qui pousse l'ancienne imposée. »<sup>2</sup>*

Le corps est un guide, un phare. En cela, il s'inscrit dans une filiation littéraire. Montaigne déclare que : *« Le corps a une grande part à notre être, il y tient un grand rang (...). Ceux qui veulent déprendre nos deux pièces principales et les séquestrer l'une de l'autre, ils ont tort. »<sup>3</sup>*

Et c'est exactement ce que le corps novarinien a prendre comme but : *« Le théâtre de Valère Novarina appelle l'apparition physique et bien vivante du corps de l'acteur. »<sup>4</sup>*

### **3. Le corps langage**

Novarina s'efforce d'accorder le corps à une possibilité de vivacité grâce à une langue expressive :

*« Le langage ne nous exprime pas, Daniel : il nous agit. »<sup>5</sup>*

*« La parole est le corps du corps. »<sup>6</sup>*

---

<sup>1</sup> *La Littérature française: dynamique et histoire II*, sous la direction de TADIE, Jean-Yves, contributions de Michel Delon et al. Paris : Gallimard, Folio/ essais, 2007, p.722.

<sup>2</sup> *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.24-26.

<sup>3</sup> MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais II*, Op.cit., p.17, 639c.

<sup>4</sup> *La Littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2<sup>ème</sup> édition augmentée, Dominique Viart et Bruno Vercier avec la collaboration de Franck Evrard. Op.cit., p.523.

<sup>5</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.80.

<sup>6</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.89.

Comment le corps peut-il avoir une langue! Est-il possible que les membres de formation du corps soient une langue! Toutes ces questions ont besoin d'une réponse, car c'est possible que l'on traverse la langue à travers le théâtre. Dans *L'Envers de l'esprit*, Novarina déclare : « Dieu est le théâtre du langage. Ici, par la bouche, le rythme pense : ici se voit le drame du logos\_ apparaît l'acte du verbe : la pensée prise et délivrée dans le tissu des phénomènes, les objets des mots touchés par le souffle, relevés par brûlement ; ici la pensée prend corps, et la raison sourd de la chair ; ici le verbe délivre ; ici l'intelligence voit par le corps, par descente matérielle dans la pensée. »<sup>1</sup>

Novarina opère un corps verbal et textuel, marie le langage et la chair. Le langage reste pour lui l'animateur de ses personnages, qui ne sont que des porte-paroles. C'est pour cette raison qu'il annonce que son théâtre est: « *Le théâtre des oreilles* »\*. Le texte théâtral n'est jamais en vie et ne trouve pas son monde qu'en récitant par l'acteur : « *Le langage trouve dans le corps de l'acteur l'espace où raisonner.* »<sup>2</sup>

Novarina considère le langage comme inhumain, privé de toute esthétique artistique et linguistique. La bouche devient le pont qui aide à l'expulsion des textes de l'auteur vers l'extérieur: « *L'acteur nous apporte- dans sa bouche- l'inhumanité du langage* »<sup>3</sup>

La parole a aussi un côté concret : « *L'acteur donne les lettres du texte, les jette hors de lui par sa bouche* »<sup>4</sup>

Une grande insistance sur la bouche, l'émetteur de la parole : « *Par la manducation de sa bouche, par ce feu de combustion de son système respiratoire, orant et en déséquilibre, victime et sacrificateur, l'acteur est un*

---

<sup>1</sup> *L'Envers de l'esprit*. Op.cit., p.151-152.

\* Comme l'indique le titre d'un de ses textes qui fait partie du recueil « *Le théâtre des paroles* ».

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.88.

<sup>3</sup> Ibid., p.95.

<sup>4</sup> Ibid., p.96.

*logophore qui porte son langage comme une anatomie visible devant soi, qu'il verse, épanche aux yeux de tous. »<sup>1</sup>*

Idée traitée par Chirpaz : *« Le corps c'est d'abord, pour la présence, la bouche parce qu'en elle a été vécu le premier plaisir et la bouche est l'organe de la relation. C'est pourquoi le buccal est pour l'existant toujours plus que ce qui concerne cette région de son corps, il est le ce par quoi la présence atteint le monde. »<sup>2</sup>*

De même: *« L'acteur ne cesse de refaire le portrait de la figure humaine sous nos yeux. »<sup>3</sup>*

La vie de la parole et la résurrection du texte dépendent du corps de l'acteur : *« Par le corps de l'acteur, la lettre vit, par le don du souffle, le texte ressuscite »<sup>4</sup>*

*« Les choses que nous parlons, c'est pour les délivrer de la matière morte. »<sup>5</sup>*

Derrida affirme qu' : *« Il faut surtout que le corps reste aussi langage. »<sup>6</sup>*

Novarina répète : *« Le personnage est un corps de parole. »<sup>7</sup>*

*« Rien que des signaux. Il faut leur redonner vie en soufflant dedans. L'acteur fait ça. Il prête son souffle et redonne vie aux lettres mortes. »<sup>8</sup>*

A travers son langage expressif diffusé par la bouche de l'acteur, Novarina veut faire entrer son spectateur "aveugle" dans son monde de lumière où ce dernier peut voir le corps parler : *« Le spectateur aveugle*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.135.

<sup>2</sup> CHIRPAZ François, *Le Corps*. Op.cit., p.28.

<sup>3</sup> *Les cendres*, Valère Novarina in *Qu'est-ce que la vérité?* Présenté par Mgr André Vingt-Trois. Op.cit., p.81.

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.107.

<sup>5</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.17.

<sup>6</sup> DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Op.cit., p.153.

<sup>7</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.66.

*doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange, là-bas, sur ce plateau. »<sup>1</sup>*

C'est par la parole que Novarina recherche une ouverture intérieure du corps : *« une brèche par où nous saisit un souffle étranger »<sup>2</sup>.*

Cette parole: *« qui est un trou dans le monde, qui brise et qui renverse. Novarina la fait couler à flots dans ses textes, car : "le langage est le lieu d'apparition de l'espace" »<sup>3</sup>*

Chez Novarina, le corps du texte a aussi des organes, ce sont les figures de style. Dans les textes suivants, il se réfère aux histoires du monde ancien et nouveau. Le corps-langage est présenté d'une façon organique: *« Croisé à nouveau visiblement au corps, le langage redevient ardent, les mots se délivrent, soufflés, chutent et renaissent en contradiction dans l'espace »<sup>4</sup>*

Tomasseau affirme que : *« Les acteurs de Novarina jouent de leur corps et de leurs souffles pour muer l'écriture en puissance auditive et musculaire. Et cette présence tangible donne aussi du jeu à la présence »<sup>5</sup>*

Le dictionnaire décrit ce travail du corps et langage novarinien : *« Il veut débarrasser la diction des scories du sens et la pièce des couches d'interprétation qui l'oblitérent. Ce n'est plus le cœur ni le cerveau qui doivent régir la parole, mais la langue, les dents et les muscles du ventre. Il invite l'acteur à se vider, au prix d'une vertigineuse ascèse, à devenir "un trou qui parle", un orifice spasmodique. »<sup>6</sup>*

Le côté organique du langage revient dans plusieurs passages :

---

<sup>1</sup> *Lettre aux acteurs*. Op.cit., p.9.

<sup>2</sup><http://www.cnacgp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/95512395A378B2AAC1256C5200447D2E?OpenDocument>, 4/7/2009. Carte blanche à Valère Novarina

<sup>3</sup> NOVARINA Valère, *"La parole opère l'espace"*, propos recueillis par Gilles Costaz. Op.cit., p.101

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.25.

<sup>5</sup> THOMASSEAU, Jean-Marie. *L'entaille du calme*, in *Europe*. Op.cit., p.5.

<sup>6</sup> BERCOT, Martine et GUYAUX, André. *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XXe siècle*. Paris : Librairie Générale Française, 1998, p.808.

Dans *Lumières du corps* : « Nous sommes venus voir brûler ensemble corps et langage »<sup>1</sup>

*La Loterie Pierrot* : « Porté par l'acteur comme son vrai corps, et offert, le langage est étendu devant nous comme un paysage parlé. »<sup>2</sup>

-« La langue est notre terre, notre chair. L'acteur la porte comme l'hallucinante matière humaine devant soi. Le langage est matière humaine et matière des choses »<sup>3</sup>

Ce côté organique du langage s'oppose à ce que Novarina appelle « les langues de communication et le babil médiatique » représentés notamment par la machine à dire la suite : « Ses textes peuvent être entendus comme une réaction face à l'extrême banalisation de la langue de la communication et aux « babilis » médiatiques. Ils rappellent ce que parler veut dire et à quel poids de souffrance s'expose l'individu en quête d'une réconciliation entre sa langue et son corps. »<sup>4</sup>

Novarina nous dessine un monde réel et son monde à lui : « Le discours de Novarina dit quelque chose de l'expérience du monde, à savoir que notre être- au -monde s'exprime dans une parole qui peut toujours le trahir, et qui le transforme radicalement. Véritable Atlas, il porte sur ses épaules ce monde en déroute, soutient ce naufrage verbal, nous le rend familier. Il utilise largement l'agglutination, l'intertextualité, l'épenthèse, l'antanaclase, le zeugme. »<sup>5</sup>

Faire revivre le langage, c'est une mission novarinien : « Ivresse d'une langue en fusion, dans laquelle le verbe lutte avec la chair, "Nous sommes la viande et en souffrons. Un drame comique, finalement, à éclater d'un rire

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.63.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *La Loterie Pierrot*, nouvelle édition annotée. Genève: éditions Héros-limite, Chambéry: foundation facim, 2009, p.106.

<sup>3</sup> Ibid., p.72.

<sup>4</sup> BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel. *Histoire de la France littéraire*, Tome 3, Modernités XIXe-XXe siècle. Paris : PUF, 2006, p.212.

<sup>5</sup> <http://www.voies.com/cassandra/revue/21/Novarina.html>

*métaphysique, jaune et inquiétant. Novarina aurait voulu refaire toute la chair à partir des paroles. »<sup>1</sup>*

A travers le corps de l'acteur, le dramaturge rend visible son texte. Ce que transfère le corps par le geste, la parole est à l'origine des sentiments, des idées réservées dans la tête ou l'esprit : *« L'acteur selon Novarina par le texte, il cherche à coïncider avec le corps de l'auteur qu'il interprète. Il devient l'exécuteur scrupuleux de ce que l'époque classique nommait la diction du texte: sa composition dramatique. »<sup>2</sup>*

Il existe un rapport secret entre la langue et le corps. Pour comprendre un travail théâtral, on est toujours obligé de retourner à ses origines et à son centre qui est le corps. C'est-à-dire que le théâtre est avant tout un corps, car le corps sur le théâtre est comme une main autant qu'un membre parmi les autres membres. Ce corps peut fusionner avec le texte et c'est le cas chez Valère Novarina : *« Le mystère de parler, cette "expérience singulière que fait chaque parlant, chaque parleur d'ici, d'un voyage dans la parole." Ce voyage là, chacun l'effectue en son propre corps, à ce corps mortel défendant, rendu comme étrange ou étranger à soi dans l'acte même par lequel il croit se dire. »<sup>3</sup>*

Il souligne un amalgame entre la parole qui est à l'origine de l'homme et la chair qui est sa destinée : *« C'est de la parole que nous sommes issus ; elle est notre chair, notre issue, la chair où nous sommes pris, celle dont nous sommes tissés. »<sup>4</sup>*

Novarina ne parle plus d'une chair mais de deux : l'une physique liée au terrestre, l'autre, spirituelle qui réside dans la parole. Le rôle de cette dernière n'est pas communiquée mais plutôt la capacité de

---

<sup>1</sup> De Godot à Zucco, *Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*, volume 1 continuité et renouvellements par Michez Azama. Paris : Éditions théâtrales et scénar CNDP, 2003, p.307.

<sup>2</sup> PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Op.cit., p.138.

<sup>3</sup> Voir : *La parole suractive* par Jean Maulpoix, Essai sur Devant la parole de Valère Novarina.

<sup>4</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.37.

pouvoir s'attaquer et exercer une influence sur le monde : « *Notre chair physique c'est la terre, mais notre chair spirituelle c'est la parole ; elle est l'étoffe, la texture, la tessiture, le tissu, la matière de notre esprit. Parler n'est pas communiquer. Parler n'est pas s'échanger et troquer – des idées, des objets -, parler -, parler n'est pas s'exprimer, désigner, tendre une tête bavarde vers les choses, doubler le monde d'un écho, d'une ombre parlée ; parler c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre.* »<sup>1</sup>

L'idée d'un langage tissu peut aussi se retrouver chez Barthes : « *Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, on voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu\_ cette texture\_ le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.* »<sup>2</sup>

L'approche taoïste considère le langage comme : « *(...) un moyen au service de la pensée, mais il n'est nullement la pensée totale. Quiconque, d'où qu'il soit, veut échapper à l'usage des mots, découvre un profond silence. Ce silence est le lieu qui dépasse le langage et les mots et qui contient toutes leurs significations.* »<sup>3</sup>

La conséquence est la suivante :

Est-il possible à chaque réalisateur ou auteur de parler la langue du corps ?

Est-il possible pour chaque destinataire de comprendre cette langue ?

---

<sup>1</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.16.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p.85.

<sup>3</sup> FRITSCH, Laurence. *Le livre du Tao d'aujourd'hui, être, aimer, diriger, créer*. Normandie : Solar, 1992, p.19.

La relation à la littérature n'est pas forcément intellectuelle, mais plutôt physique : « Pour Novarina, en effet, si la littérature n'est pas orale elle s'entend. Ce n'est plus seulement "de la conscience" mais du corps. »<sup>1</sup>

Cela dit, il y a peut-être un "savoir du corps" : « Le théâtre est l'un des lieux où s'est réfugié aujourd'hui le savoir du corps que nous avons oublié. Tout est au théâtre, dans la chair vivante de l'acteur, croisé à l'espace.(...) Tous les mots, tous les concepts, toutes les pensées vont dans les corps et en naissent à nouveau visiblement.(...). »<sup>2</sup>

IL y a un refus de dire le texte d'une manière figée, trop classique « Nous sommes conviés au grand théâtre de la langue: un théâtre d'opération où le corps de la langue maternelle est furieusement éventré, jusqu'à exhiber ses origines et ses dessous. Dernière facette de sa personnalité, celle du critique. Novarina déconseille aux interprètes l'art oratoire de la récitation traditionnelle, et les supplie de récrire le texte, de se l'accommoder. »<sup>3</sup>

« Le langage se précipite dans le corps de l'acteur »<sup>4</sup>

Le verbe "se précipiter" désigne chez Novarina les actions de l'homme qui lui viennent du haut, tombent profondément en lui du ciel ou même de l'esprit. L'acteur est inspiré par le souffle spirituel.

« Il y a peu d'exemple contemporain d'une aussi fertile invention aux sources mêmes du langage; l'auteur exerce un pouvoir quasi démiurgique, créant en foule, comme fit Rabelais, mots, locutions et noms de personnages qui à eux seuls animent une scène universelle. »<sup>5</sup>

La langue de Valère Novarina est poétique, mais c'est une poésie concrète, corporelle et verbale.

---

<sup>1</sup>GAVARD-PERRET, Jean-Paul. Le dernier poète de la modernité, in Java. Op.cit., p.39.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.16.

<sup>3</sup> *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Op.cit., p.718.

<sup>4</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.12.

<sup>5</sup> *Dictionnaire des littératures de langue française*. Op.cit., p.1784.

Il y a une importance du vide. Ce vide est réellement vital dans la mesure où il permet de maintenir l'homme vivant physiquement grâce à la respiration (inspiration et expiration) accompli par le nez.

Par la bouche l'homme libère la parole qui lui permet de maintenir le contact avec le monde extérieur : *« Par le nez, il absorbe le vide; par le nez il rejette le vide. Par la bouche, il parle au vide sans y penser. Et il souffle par tous les trous. Sa bouche contient des mots que d'autres ont trois cent mille fois prononcés avant lui et cependant il les dit. »*<sup>1</sup>

*« Les cris des bêtes désignent, le mot humain nie. Notre bouche comme un rappel d'air qui creuse un vide et un renversement dans la création. »*<sup>2</sup>

La question qui se pose maintenant est de savoir si l'acteur est un homme (concret, réel) ou un personnage (imaginaire, littéraire). Bertholot répond les deux : il y a un va et vient perpétuel et éternel entre l'un et l'autre et donc entre l'homme et la parole :

*« En fin de compte, alors, à qui avons-nous affaire? A un personnage de chair ou à un personnage de papier? Aux deux à la fois, bien sûr. Et cela d'autant plus clairement que chacun d'eux renvoie sans cesse la balle à l'autre, selon les règles du jeu le plus ancien du monde: celui du corps et du langage. »*<sup>3</sup>

Sur scène, le langage se détache de la communication directe, de la conversation pour céder la place au corps de l'acteur : *« Nous sommes venus dans ce lieu où inverser le cours, sortir le langage de l'enfer de la communication, de l'empire de l'échange- l'ancrer à nouveau dans le corps et le faire résonner jusqu'au profond de la matière, développer des harmoniques entre lui et les corps animés et inanimés, l'orchestre à l'espace et aux spectateurs qui écoutent avec nous »*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.109.

<sup>2</sup> *Pendant la matière.* Op.cit., p.23.

<sup>3</sup> BERTHELOT, Francis. *Le corps du héros pour une sémiotique de l'incarnation romanesque.* Paris : Nathan, 1997, p.168.

<sup>4</sup> *Lumières du corps.* Op.cit., p. 84.

Louis Jouvet est d'accord avec Novarina et voit que : « *Le texte a une vie qu'il ne prend que lorsqu'il est dit à haute voix et pour une « adresse », lorsqu'il est décoché, envoyé, parlé à quelqu'un. Le texte écrit et lu-la phrase- n'a pas de valeur dramatiquement.* »<sup>1</sup>

Didier Plassard écrit : « *L'existence théâtrale du texte, son passage au travers de l'interprète et, face à lui, du spectateur, sont donc sa véritable mise à l'épreuve. L'écrit doit s'y révéler capable d'agir physiquement sur celui qui l'incarne comme celui qui l'écoute, et trouver par là sa seule légitimation\_ ce que Valère Novarina nomme la « preuve par le corps » ou « preuve comique »* »<sup>2</sup>

Novarina fait de ses acteurs des porte-paroles ou des récitants: « *Le personnage est un corps de parole.* »<sup>3</sup>

Ce qui nous rappelle cette critique de Sarrazac : « *nombreux me paraissent être les auteurs d'aujourd'hui qui pourraient rappeler que le personnage de leur théâtre est devenu un récitant : récitant\_ et, d'abord, spectateur\_ de lui-même, de sa propre existence, de celle de sa communauté.* »<sup>4</sup>

Le langage traverse le corps qui parle, et dans le même temps il se laisse parcourir, interrogé par l'homme pénétrant de son « *impouvoir* ».

Le texte sculpe le corps de façon à ce qu'il exprime exactement l'idée du texte. Cette sculpture demande à ce que chaque partie du corps interne ou externe s'investisse pour une bonne réussite de cette sculpture : « *Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. Chercher la musculature de c'vieux cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par où il veut bouger; le voir p'tit à p'tit s'ranimer quand on lui souffle dedans, refaire l'acte de faire le texte, le ré- écrire avec son corps, voir avec quoi c'était écrit, avec les muscles, des respirations différentes, des changements de débit ; voir*

---

<sup>1</sup> JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné*. Op.cit., p.94.

<sup>2</sup> PLASSARD, Didier. *Valère Novarina, la béance et le fruit*, in *Écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*. Réunis et présentés sous la direction de M.-CH. Autant-Mathieu. Paris: CNRS Éditions, 1995, p.118.

<sup>3</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.44.

<sup>4</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*. Op.cit., p.147.

*que ce n'est pas un texte mais un corps qui bouge, respire, bande, suinte, sort, s'use. Encore ! C'est ça la vraie lecture, celle du corps, de l'acteur. »<sup>1</sup>*

Louis Jouvet explique que le texte comprend un message que l'acteur doit transmettre en toute habileté : *« Le texte apporte un sentiment, un état que l'acteur doit éprouver, puis il faut dire le texte, aidé par ce ton, cette humeur obtenus par le sentiment, mais sans la sincérité première, comme le musicien qui ayant trouvé le ton pousse la note juste avec application. (...) il faut retrouver le texte à l'état naissant, ne jamais mettre le sentiment dans le texte; musicien fait danser le danseur, le comédien fait dire le personnage. »<sup>2</sup>*

L'acteur se libère de la chair du personnage qu'il joue par la parole: *« Il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation. Un corps qui s'en va passe par la voix : dans la dépense de la parole, quelque chose de plus vivant que nous se transmet. »<sup>3</sup>*

La parole devient donc délivrance du corps voué au déclin *« Les choses que nous parlons, c'est pour les délivrer de la matière morte. »<sup>4</sup>*

La parole est un riche usage qui permet la découverte d'éléments enfouis dans le corps : *« Parler c'est faire l'expérience d'entrer et de sortir de la caverne du corps humain à chaque respiration : il s'ouvre des galeries, des passages non vus, des raccourcis oubliés, d'autres croisements. »<sup>5</sup>*

L'acteur est conscient des limites du corps. Il sait intervenir au bon moment pour le sauvegarder afin d'accomplir continuellement sa mission avec succès : *« L'acteur sait respirer lorsqu'il connaît jusque dans son corps le profond mouvement négatif des mots et que la pensée avance en brûlant et niant, renversée et passant au travers de nous. »<sup>6</sup>*

---

<sup>1</sup> *Lettre aux acteurs*, in *Théâtre des paroles*. Op.cit., p.20.

<sup>2</sup> JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné*. Op.cit., p.208.

<sup>3</sup> *Devant la parole*. Op.cit., p.23.

<sup>4</sup> Ibid., p.17.

<sup>5</sup> Ibid., p.18.

<sup>6</sup> *Pendant la matière*. Op.cit., p.11.

Les mots sont comme des objets : « Rien que des signaux. Il faut leur redonner vie en soufflant dedans. L'acteur fait ça. Il prête son souffle et redonne vie aux lettres mortes. »<sup>1</sup>

L'importance de la bouche dans la transmission de la parole. Cette parole qui capte l'intérêt du spectateur et marque la réussite de l'objectif du texte théâtral : « Il y a vingt-six ans que ma bouche est fixée au milieu de mon corps et se tait. Si nous n'avions plus de bouche à force de lui enlever ce parlement grossier, nous parlerions le reste avec des siffles de parlage plantés au haut de notre face. Mais enfin voici les yeux! Nous demandons au monde qu'il reste les yeux fixés sur nous et qu'il devienne: celui que voici. »<sup>2</sup>

Une série de questions sur plusieurs éléments nous conduit à comprendre que chaque élément engendre un autre (telles les poupées russes) pour arriver à la conclusion suivante : l'espace représente à la fois le noyau et l'enveloppe protectrice de tous ces éléments, sachant que le mouvement qui est étroitement lié au langage contient l'espace :

« Que contient l'espace? L'espace contient cependant l'univers. Que contient l'univers? L'univers contient: le monde qui contient mon corps. Que contient mon corps? Mon corps contient notre pensée: à mon langage et à moi. Que contient ta pensée? Ma pensée contient mon âme trois fois et de toutes mes forces! Mais quel est le contenu de l'âme ? Que contient le mouvement? Quel est le contenu de ton langage et que contient ta danse? Arrêtez! Vous venez de prouver par votre immobilité que le mouvement contient l'espace. »<sup>3</sup>

Le corps assimilé à un frigo ici, garde comme en souvenir tous les corps du passé : « Ce frigo ouvre sur la vie éternelle: il numérote la vieille viande humaine pleine de Noms que nous portons sur nos corps assermentés. Le grand mystère de la disparition de la chair en allant, c'est nous qui allons maintenant y assister en passant. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p.66.

<sup>2</sup> *Le Repas*. Op.cit., p.20.

<sup>3</sup> *L'Origine rouge*. Op.cit., p.63.

<sup>4</sup> *La Scène*. Op.cit., p.29.

L'inconnu représente un élément essentiel pour l'esprit c'est ce qui l'alimente et maintient son développement : « *L'inconnu est la matière de notre connaissance, il est le bien de notre esprit et sa chère nourriture.* »<sup>1</sup>

Le langage utilisé par l'acteur sort de sa bouche comme un viol. Il lui arrive donc de ne plus vouloir faire corps avec son personnage à cause de cette agression ressentie :

« *Ma respiration soulève mon langage et le verse; du sang sort de ma bouche: je ne veux plus faire corps avec ma personne et quitter mon vaisseau corporel pour de bon.* »<sup>2</sup>

Cette violence quand elle est ressentie par le public, il rit : « *Le rire surgit lorsque c'est au corps du spectateur de résoudre ce qui est déchiré. Par clair, le rire est comme une pensée du corps dans un grand état d'alerte et de sauve-qui-peut mental* »<sup>3</sup>

L'écrivain a une lourde mission qui consiste au bon choix du lexique utilisé pour que le texte forme le corps adéquat à transmettre avec vivacité et énergie : « *Les mots sont abordés par les verbes, porteurs de l'action, et par les noms qui représentent les choses nommées. Considérant le mot comme un organisme vivant, nous recherchons le corps des mots. Il faut, pour cela, choisir ceux qui offrent une réelle dynamique corporelle.* »<sup>4</sup>

C'est la mise entre parenthèses de soi pour céder la place au personnage théâtral. Ce n'est donc pas l'acteur qui s'exprime mais le personnage incarné : « *L'acteur n'est pas quelqu'un qui s'exprime, mais un dédoublé, un séparé, un qui assiste à lui, un spectateur de son corps, un homme qui va hors d'homme. Un spectateur de sa passion. Au théâtre, c'est toujours la*

---

<sup>1</sup> CLAUDEL, Paul. *Art poétique*. Op.cit., p.45.

<sup>2</sup> *La Scène*. Op.cit., p.108.

<sup>3</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.55.

<sup>4</sup> LECOQ, Jacques en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*. Op.cit., p.60.

*sortie du corps humain que l'on vient voir. On vient pour l'offrande du corps: corps porté, corps offert, parole portée devant soi. »<sup>1</sup>*

L'homme, désignant l'acteur, se focalise sur soi. Autrement dit, sur le personnage qu'il doit incarner ou qu'il doit faire vivre. Dans ce cas l'acteur devient le centre de son propre monde : il ne vit que par et pour cet homme. Pour dépasser cet état, l'acteur a besoin de se reproduire sur scène pour extérioriser le langage verbal et corporel de son personnage et libérer ainsi son corps :

*« "L'homme", partout et de plus en plus, se limite à sa tête humaine, se filme nuit et jour en gros plan, s'affiche partout de la même façon, se réduit à l'identité de son visage et oublie l'entière de son corps, répète de lui-même la même image semblable à l'infini; cet homme reproduit et répété à l'infini, il faut peut-être le représenter maintenant d'un idéogramme, d'un croisement de bambou, d'un animal à l'envers, de cinq personnes à la fois, d'un acteur morcelé, d'un trait jaillissant, d'un pas de danse, d'un tatouage de la terre, d'une phrase en moins.. Au moment où s'étend partout l'empire de l'humanisme obligatoire, l'auto-idolâtrie, c'est la figure humaine. L'homme demande à être représenté dehors, mis hors de lui, représenté en danse et en autopsie. Encore une fois mis hors de lui. Il faut le représenter dans sa danse et son autopsie, avec le langage à l'extérieur; il faut le représenter à l'envers, ouvert, partout le langage offrant devant lui ouvert son corps de langage. »<sup>2</sup>*

Pour le poète le lexique n'est pas signifiant et signifié mais plutôt musicalité et esthétique qui relie tous les éléments de notre univers:

*« Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière. Au lieu de connaître d'abord les choses par leur nom, il semble qu'il ait d'abord un contact silencieux avec elles puisque, se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchants, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite*

---

<sup>1</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.77.

*luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées »<sup>1</sup>*

L'expression corporelle et vocale de l'acteur peut exercer une influence importante sur l'esprit et le corps du spectateur : « *Le théâtre est un débordement passionnel, Un épouvantable transfert de force du corps.* »<sup>2</sup>

C'est le niveau socio-culturel du spectateur qui va définir le sens du texte théâtral. Ce texte pourrait même avoir autant de sens que de spectateurs : « *Le texte de théâtre ne parle pas tout seul, mais on peut imaginer qu'il "répond" aux propositions du lecteur qui construit son système d'hypothèses.* »<sup>3</sup>

Novarina travaille une matière énorme un peu comme s'il refaisait le monde depuis la Genèse: en cela nous pouvons dire qu'il répond à la définition du démiurge (créateur et organisateur d'un univers): « *Je travaillais à une genèse constante de la matière, je m'efforçais facilement avec la facilité des choses faites par vocation.* »<sup>4</sup>

Monde obscur interne montrant des relations doubles et divergentes de l'être humain, sa vie et sa mort, son cri et son silence, sa faim et sa douleur. Il demande au spectateur de consentir à ces scènes tragiques de la vie réelle.

En effet le langage du corps est très symbolique et volontaire; il incarne toutes les suggestions dures et comiques et concentre pour les spectateurs l'espace théâtral sur l'homme-acteur : « *Il faut donc "lire" ou*

---

<sup>1</sup> SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature*, préface d'Arlette Elkaïm-Sartre. Op.cit., p.20.

<sup>2</sup> DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Op.cit., p.367.

<sup>3</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 1993, p.25.

<sup>4</sup> Voir : François Bon. *Le tiers livre, La page du dimanche, Valère Novarina/ Le Théâtre des paroles*.

*déchiffrer le corps comme un livre, un code et en même temps, lire et écouter le langage dans ses inscriptions corporelles. »<sup>1</sup>*

Novarina a une action très particulière sur la langue française. Par exemple dans les opérations « chirurgi-linguales » qu'il décrit, ce qu'on opère, c'est le corps – mais aussi le langage ; pour Novarina le corps c'est le texte. Il opère le langage, le dissèque, l'ausculte comme un chirurgien (en se demandant par exemple si le présent est dans la “ main ”, dans le “ te ” ou dans le “ nant ”)\*. Novarina donne au corps une possibilité expressive :

*« Le style de Novarina est une radioscopie de la langue, une danse du verbe, une peinture des mots. L'écrivain veut donner à voir la genèse du langage: devant l'assemblée médusée ("les corps animaux"), l'acteur fait irruption pour proférer une parole adamique, capable de baptiser un monde en formation. »<sup>2</sup>*

Enfin et pour conclure, le théâtre est comme une clef qui permet d'accéder à soi et à son corps : *« Le théâtre est le lieu où l'être humain accède à une connaissance immédiate de lui-même, à la conscience de l'identité de son corps et de son esprit et à celle du Moi et du non-Moi dans un certain degré de dépersonnalisation. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> BERNARD Michel. *Le corps*. Op.cit., p.101.

\* *Je Suis*. Op.cit., p.78.

<sup>2</sup> *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XXe siècle*. Op.cit., pp.807-808.

<sup>3</sup> VERDEIL, Jean. *L'acteur et son public, petite histoire d'une étrange relation*. Op.cit., p.284.

## CONCLUSION

« Corps », c'est le mot clé qu'on peut trouver dans tout l'œuvre de Valère Novarina comme s'il était le focus de tout événement. Son théâtre met en lumière les aspects contradictoires du rapport de l'homme à son corps. Une présentation des formes de l'inconscient est évidente dans son théâtre. L'inconscient révèle la réalité de relations humaines dans cette existence éternelle. Il cherche à découvrir les relations tragiques qui attachent l'homme à un monde absurde.

Dans son œuvre Novarina insiste sur le corps de l'acteur. Ce dernier le fascine. On sent que l'écrivain a besoin de nous restituer le corps de l'acteur, ses gestes, ses mimiques, son regard, sa danse et sa démarche pour entrer dans le corps du personnage.

Dans notre étude, nous avons surtout essayé de travailler sur le corps textuel, ce qui fut une tâche difficile puisque Novarina consacre des pièces entières au corps de l'acteur et non pas au corps du personnage. Le corps novarinien est le lieu de tous les conflits, Novarina le met toujours en dualité. Toutefois, nous pouvons remarquer chez Novarina que l'acteur et le personnage sont le recto et le verso d'une même feuille. En effet, l'acteur devient personnage et le personnage devient acteur – et c'est justement le corps qui rend cette dualité possible.

Malgré nos efforts pour ne parler que du corps du texte, nous nous sommes aperçus qu'il était impossible de séparer le texte de la représentation et le personnage de l'acteur.

Entreprendre un travail universitaire sur Valère Novarina n'est donc pas facile car une étude uniquement axé sur le texte est incomplète : il faut aussi évoquer le caractère théâtral de sa parole et certains aspects de ses mises en scène.

C'est pourquoi nous avons multiplié les références à la scène proprement dite en intégrant à notre travail une photographie tirée de *L'Acte inconnu* et de *L'Origine rouge* et en faisant allusion à des dispositifs scéniques comme ceux des machines à dire beaucoup dans *Je Suis*.

Nous avons aussi évoqué dans le chapitre intitulé « But du corps » le jeu de l'acteur comme un danseur ou un athlète. Alors, la danse et la parole ne font qu'un, se confondent.

Novarina est vraiment un auteur de théâtre quand il écrit, il pense à la scène. Sa parole est très vivante et cela se ressent quand nous lisons ses textes. Son approche n'est pas vraiment intellectuelle mais plutôt organique, corporelle.

Le théâtre existe aussi sur la page. Tout se marie, sur les planches et sur le papier aussi.

Quand il écrit, Novarina ne peut s'empêcher de faire son travail de metteur en scène. Il est obsédé par le corps de l'acteur (ses pieds, sa mâchoire, sa gestuelle et sa position sur les planches) :

*« L'équipement de la fable aristotélicienne a donné naissance à des essais de dramaturgie singuliers: langue éventrée, éreintée, griffue de néologisme, de lapsus, de conjugaisons imaginaires, destinée non plus au théâtre mais à l'acteur qui devient une sorte d'objet de désir (Valère Novarina, Le Drame de la vie, 1986; Le Discours aux animaux, mis en espace par André Marcon, 1987) »<sup>1</sup>*

Le corps novarinien reflète une grande illumination de l'intérieur ainsi que de l'extérieur. L'acteur pour Novarina a « *la peau absolument transparente* »<sup>2</sup>. Novarina divinise presque le corps, le classe au rang des saints et des prophètes, puisque pour lui, le corps est une tablette

---

<sup>1</sup> MITTERRAND, Henri. *Dictionnaire des œuvres du XXe siècle, Littérature française et française et francophone*. Op.cit., p.479.

<sup>2</sup> *Lumières du corps*. Op.cit., p.23.

de vérité. Le corps est un peu comme une histoire à laquelle il faut revenir.

Novarina nous emmène vers l'utopie d'un corps verbal ou textuel où se relie le langage et la chair. Le corps est attaché à un fil que le langage anime. Cette utopie dont Barthes parle : « *Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire : comme nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes : comme Liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. Se sentant sans cesse coupable de sa propre solitude, elle n'en est pas moins une imagination avide d'un bonheur des mots, elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné. La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet : la Littérature devient l'Utopie du langage.* »<sup>1</sup>

L'homme contemporain semble avoir besoin de se référer à l'art pour simplifier sa vie, mais Novarina, par ses écrits, semble faire le contraire dans la mesure où il rend les choses plus difficiles à comprendre.

Certes, nous constatons que l'œuvre de Valère Novarina condamne à mort toute règle d'écriture dramatique mais il le fait d'une manière qui lui est propre, à la fois précieuse et fortement soignée. C'est ce qui incite Philippe Sollers à le qualifier de la sorte: « *Il est fou, ce Novarina? Bien sûr, mais avec méthode* »<sup>2</sup>

Philippe Sollers a raison, Novarina est fou avec méthode mais dans certaines pièces (*La Lutte des morts, Le Babil des classes*

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions de Seuil, 1953, P.64.

<sup>2</sup> SOLLERS, Philippe. *Préface "Drame de la vie"*, Réédition en livre de poche. Paris : Gallimard, 2002.

*dangereuses*), nous pouvons avoir l'impression d'une folie sans méthode, tant les œuvres en question nous paraissent chaotiques.

Cela correspond à l'époque où le travail de Novarina était quasiment incompréhensible. Maintenant, même si son théâtre reste difficile à comprendre, il nous semble que nous comprenons mieux où il veut en venir.

Novarina réussit très souvent à associer des notions qui ont l'air opposées, différentes et antagonistes : la joie et la tristesse, la vie et la mort, le vide et le plein, le réel et l'absurde, la foi et l'athéisme. Il nous invite quand même à réfléchir ce monde et le vivre comme tel est, et pourquoi pas modifier ?

Cette manière de procéder est également celle de beaucoup de poètes arabes comme par exemple Omar Khayyam, dans ce quatrain :

*« Pour celui qui comprend les mystères du monde,  
La joie et la tristesse sont identiques;  
Puisque le bien et le mal doivent tous deux finir,  
Qu'importe que tout soit peine, à ton choix, ou que tout soit remède »<sup>1</sup>*

Il en est de même pour des poètes surréalistes français (Breton par exemple) qui associent eux aussi des notions très différentes. Ainsi, Paul Eluard : *«La terre est bleue comme une orange.»*

Pourtant Novarina se distingue de l'approche surréaliste, pour lui le rythme est encore plus important que pour eux.

Novarina est un auteur complet, le mot du demiurge s'applique très bien à lui. Il y a chez lui une grande puissance de création. L'œuvre qu'il nous propose est une véritable œuvre-monde, ce qui fait de l'auteur un demiurge comparable à Shakespeare ou Proust.

---

<sup>1</sup> *Les Quatrains d'Omar KHAYYAM*, Traduit du persan et présentés par Charles GROLLEAU. Paris : Éditions IVREA, 1992, P.101

Ce travail a été difficile pour nous car le français n'est pas notre langue maternelle. De plus, « le novarinien » est presque une langue à part entière qui mélange des langues comme « l'allemand, l'hébreu, l'anglais, le latin ». Le néologisme est aussi très présent chez lui. Dans chaque pièce nous pouvons trouver des mots inventés même si ces mots sont dérivés des mots connus, comme par exemple : « pantinitude, hommer, femmer, etc,.. ». Pourtant surtout dans ses premières pièces, et dans *La Lutte des morts* notamment, il a inventé des mots qui n'ont pas de sens ou d'origine que dans sa tête.

Nous trouvons dans l'œuvre de Valère Novarina des images différentes et cryptographiques du monde réel, des personnages bizarres et des espaces étroits ou spacieux. Il se pose des questions très étranges auxquelles personne ne peut vraiment répondre. Cette constatation est illustrée par Christine Ramat qui écrit : « *Le texte novarinien a en effet pour règle de ne rien accepter du donné comme principe de réalité, rien du sens compatible avec l'ordre de la pensée courante* »<sup>1</sup>

Novarina est décidément un auteur très important mais malheureusement mal connu surtout hors de France, dans les pays non-européens et c'est pourquoi nous avons entrepris une thèse sur lui. : C'est peut-être pour contribuer un peu à le faire connaître. Mais nous souhaitons aller encore plus loin en traduisant ses œuvres en arabe : nous avons d'ailleurs commencé à le faire avec *Lumières du corps*.

---

<sup>1</sup> RAMAT, Christine. *La vocation poétique de Valère NOVARINA*, in *La poésie française aujourd'hui*, textes réunis par Daniel LEUWERS. Tours : Publication de l'université François Rabelais, 2001.

# BIBLIOGRAPHIE :

## **BIBLIOGRAPHIE DE VALERE NOVARINA PUBLICATIONS AUX EDITIONS P.O.L**

- *Le Drame de la vie*, 1984.
- *Le Discours aux animaux*, 1987.
- *Théâtre (L'Atelier volant, Le Babil des classes dangereuses, Le Monologue d'Adramélech, La Lutte des morts, Falstafe)*, 1989.
- *Le Théâtre des paroles, (Lettre aux acteurs, Le Drame dans la langue française, Le Théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire)*, 1989.
- *Vous qui habitez le temps*, 1989.
- *Pendant la matière*, 1991.
- *Je suis*, 1991.
- *L'Animal du temps*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, 1993.
- *L'Inquiétude*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, 1993.
- *La Chair de l'homme*, 1995.
- *Le Repas*, adaptation pour la scène des premières pages de *La Chair de l'homme*, 1996.
- *L'Espace furieux*, adaptation pour la scène de *Je suis*, 1997.
- *L'Avant dernier des hommes*, adaptation pour la scène du chapitre XVII de *La Chair de l'homme*, 1997.
- *Le Jardin de reconnaissance*, 1997.
- *L'Opérette imaginaire*, 1998.
- *Devant la parole*, 1999.
- *L'Origine rouge*, 2000.
- *L'équilibre de la croix*, version scénique de *La Chair de l'homme*, 2003.
- *La Scène*, 2003.
- *Lumières du corps*, 2006.
- *L'Espace furieux*, nouvelle édition, 2006.
- *L'Acte inconnu*, 2007.
- *Le Théâtre des paroles*, réédition en poche, 2007.
- *Falstafe*, réédition, 2008.
- *Le Monologue d'Adramélech*, réédition, 2009.
- *L'Envers de l'esprit*, 2009.

## **CHEZ D'AUTRES EDITEURS**

- *Falstafe*, d'après Shakespeare, Paris, Christian Bourgois, 1977.
- *Le Babil des classes dangereuses*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- *La Fuite de bouche*, Marseille, Jeanne Laffitte, « Approches Répertoire », 1978.
- *Lettre aux acteurs*, Paris, L'énergumène, 1979.
- *La Lutte des morts*, suivi de *Le Drame dans la langue française*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- *Lettre aux acteurs. Suivie de quelques dialogues*, Saint-Julien-du-Sault, Editions F.P. Lobies, « Gramma », 1985.
- *100 / 2587*, Cent des 2587 personnages du *Drame de la vie* dessinés à La Rochelle en juillet 1983, Paris / Dijon, Editions Beba / Le Consortium, 1986.
- *Pour Louis de Funès*, Paris, Actes Sud, 1986.

- *Le Feu*, écrit en collaboration avec Thérèse Jolly, Seyssel-sur-Rhône, Editions Comp'act, 1994.
- *La Loterie Pierrot*, texte augmenté de la scène XII de *La Chair de l'homme*, Genève, Suisse, Héros Limite, 1995.
- *Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard, « Poésie » (réédition en poche), 2003.
- *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre » (réédition en poche), 2009.
- *La Loterie Pierrot*, version annotée et illustrée, Suisse, Genève, Héros Limite, 2009.

#### **PUBLICATIONS DANS DES OUVRAGES COLLECTIFS OU DANS DES PÉRIODIQUES**

- « Place à l'acture ! », *Approches*, n° 2, Marseille, janvier-février 1974, p. 2.
- « Le Babil des classes dangereuses (1-18/160) », *la*, 2ème année, 5/6ème état, janvier 1975, p. 66-77.
- « Le Babil des classes dangereuses », (extrait -107-121/160), *Digraphe*, 1975, p. 125-137.
- « Le Drame dans la langue française », (extraits), *L'Autre scène*, n° 10, décembre 1975, p. 56-65.
- « Le Drame dans la langue française », (extraits), *Digraphe*, n° 6, 1975, p. 57-79.
- « Le Babil des classes dangereuses », *TXT*, n° 8, 4ème trimestre, 1975, p. 59-76.
- « Lettre aux acteurs de *L'Atelier volant* », *la*, 3ème année, 9ème état, 1976, p. 88-96.
- « Notes pour *Le Babil des classes dangereuses* », *TXT*, n°10, janvier 1978, p. 59-63.
- « L'homme au trou », *Grabuge*, 1978, p. 3-5.
- « Le Drame dans la langue française », extrait, *TXT*, n° 11, 1978, p. 85-91.
- « Ascension du mont chutien », *Textuerre*, n° 12, juin 1978, p. 65-69.
- « Mascarades du trou de science », *In'hui*, n° 5, automne 1978, p. 22-26.
- « Vision du trou de Vienne », *Phantomas*, n° 152-157, 1978, p. 41-45.
- « Novarina acteur », *Textuerre*, n° 23-24, juin 1980, p. 58-61.
- « Naissance de l'homme de V. », *Tel Quel*, n° 85, automne 1980, p. 90-99.
- « Naissance de l'homme de V. » (fin), *Tel Quel*, n° 86, hiver 1980, p. 96-99.
- « Purgatorius », *Bouvard et Pécuchet centenaires*, textes réunis par Dominique-G. Laporte, Paris, La Bibliothèque d'Ornicar, 1981, p. 228-243.
- « Le grand air de Samson », *L'Ennemi*, n° 2, 1981, p. 188-195.
- « La Lumière sort ou l'ami médecin », *L'Amitié*, en collaboration avec Maurice Roche, Jean-Noël Vuarnet et Sylvie Durastanti, Paris, Point hors ligne, 1984, p. 31-63.
- « Entrée perpétuelle », *Théâtre / Public*, n° 66, 1985, p. 97-98.
- « Un chaos très nécessaire », *TXT*, n° 21, 1987, deuxième trimestre, p. 5-6.
- « Notre parole », *Libération*, 27 juillet 1988, p. 24.
- « La scène est au présent d'apparition », *Europe*, n° 276, octobre 1989, p. 55-58.
- « Que dit Jean-Paul Thibaud avec des choses... », *Conversations entre des êtres, des choses et des je-ne-sais-quoi*, catalogue de l'exposition Jean-Paul Thibaud, Galerie Keller, Paris, 1990, p. 4-8.
- « Lettre à Laurence Mayor », *Le Gai pied*, 11 octobre 1990, p. 32-34.
- « La communication sans parole », *Libération*, n° 3036, samedi 23 février 1991, p. 15.

- « Comment avez-vous appris à chanter ? », réponse à une question de *L'Immature, L'Immature*, n° 1, mai 1991, p. 58-59.
- « Pendant la matière », *Jean Dubuffet, les dernières années*, catalogue de La Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1991, p. 139-149.
- « Lettre à Marcel Maréchal », *La Criée, un théâtre dans la cité*, Marseille, Editions Jeanne Laffite, 1991, p. 90-91.
- « Lettre à Gioia Costa », *24 heures*, n° 1, Lausanne, janvier 1992, p. 5.
- « Le monde est un langage », Paris, bulletin des Editions P.O.L, mai 1992.
- « Pour Bernard de Coster », *Regards sur le théâtre*, de Bernard de Coster et Dominique Gaffé, Belgique, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1993, p. 12-115.
- « Sur Crête », *Mémoires de Crête*, Thonon, Editions de l'Albaron, 1993, p. 113-123.
- « Ce qui est semé en mépris ressuscitera en gloire », *Les Pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 1994, p. 304-305.
- « Douze portraits de Maurice Roche, novembre-décembre 1984 », *La violence le chant Maurice Roche*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Editions Les Voisins du Zéro, 1994, p. 65-81.
- « Le Babil des classes dangereuses » (extrait), *TXT 1969-1993 : une anthologie*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 113-117.
- « La Loterie Pierrot », *Revue de littérature générale*, n° 1, 1995, p. 23-45.
- « Le Jardin de reconnaissance, première scène », *Le Nouveau Recueil*, n° 43, juin 1997, p. 39-42.
- « Séquence », *Lettres de France*, n° 228, décembre 1996, Québec, Outremont, p. 201- 209.
- « La main », *Louis Soutter (1871-1942), si le soleil me me revenait*, catalogue de l'exposition Louis Soutter, avec des textes d'Hervé Gauville, Valère Novarina, Christian Longchamp, Paris, Adam Biro Editeur / Centre Culturel Suisse, 1997, p. 19-31.
- « Ouverture », *Actes du colloque de Thonon « Madame Guyon »*, Grenoble, Jérôme Million éditeur, 1997, p. 9-13.
- « Porter l'homme devant soi », supplément au *Monde* (avec une reproduction du tableau « Donné au pélican », de Valère Novarina, en couverture), n° 16686, 19 septembre 1998, p. 23.
- « Paysage parlé », préface au *Dictionnaire chablaisien* d'André Depraz, Yvoine, Jean-Claude Fert Editeur, 1998, p. 7-10.
- « Le Discours aux animaux », extrait, *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*, Jean-Baptiste Para, volume 2, Paris, Gallimard, « NRF », 2000, p. 629-632.
- « Vous qui habitez le temps » (extraits), « Je suis » (extrait), *Pièces détachées (une anthologie de la poésie française aujourd'hui)*, Jean-Michel Espitalier, Paris, Pocket, « Poésie », 2000, p. 299-309.
- « Transfiguration », *La Beauté*, Paris, Flammarion, 2000, p. 250-251.
- « Brûler les livres », *La Langue à l'oeuvre*, Paris, Les Presses du Réel / La Maison des Ecrivains, « Art & université », 2000, p. 12-14.
- « Cavatine pour Charles-Albert », *Charles-Albert Cingria, érudition et liberté*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la N.R.F », 2000, p. 21-24.
- *Le Livre d'Amos*, traduit de l'hébreu en collaboration avec Marc Dubreucq, *La Bible, nouvelle traduction*, Paris, Bayard, 2000. Réédition corrigée, 2005.

- « Double entrée des machines à dire la suite », *Patrice Novarina, Couleurs à l'intérieur*, catalogue d'exposition de Patrice Novarina, Grenoble, Lovera Editeur, 2002, p. 10-11.
- « L'Acte du dialogue », *Marges du dialogue*, sous la direction de Dominique Viart, *Revue des Sciences humaines*, n° 273, 2004, p. 31-33.
- « Jean-Luc restitué, "In vertendum ad orbem carmina decem" », *Jean-Luc Parant, imprimeur de sa propre matière et de sa propre pensée*, textes réunis par François-Marie Deyrolle, Paris, Corti, « Les essais », 2004, p. 207-219.
- « L'acteur sacrifiant », *Le théâtre de Valère Novarina*, sous la direction de Louis Dieuzayde, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 197-201.
- « Lire à trois cents yeux », *Théâtre : le retour du texte ?*, *Littérature*, n° 138, Paris, Larousse, juin 2005, p. 7-17.
- « Attraction », *La bouche théâtrale. Etudes de l'oeuvre de Valère Novarina*, sous la direction de Nicolas Tremblay, Québec, Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2005, p. 159-174.
- « Notre parole », (fragment), *La poésie en Suisse romande. Depuis Blaise Cendrars*, présentée par Marion Graf et José-Flore Tapis, Paris, Anthologie Seghers, 2005, p. 266- 267.
- « Chronomachie », (extrait de *L'Origine rouge*), *111 poètes d'aujourd'hui en Rhône-Alpes*, anthologie présentée par Jean-Louis Roux, Saint-Martin-d'Hères, Maison de la poésie Rhône-Alpes / Le temps des cerises, 2005, p. 338-340.
- « L'Invention d'une langue », table ronde avec Monique Le Roux, Claude Buchvald, André Marcon et Valère Novarina, *Bulletin de la Société Paul Claudel*, « Rencontres de Brangues. Une Scène pour dire », n° 183, 3e trimestre, septembre 2006, p. 9-20.
- « Les cendres », *Qu'est-ce que la vérité ? Conférences Notre-Dame de Paris, Carême 2007*, Paris, Éditions Parole et Silence, 2007, p. 81-93.
- « Louange du sol », *Fusées*, n° 14, Auvers-sur-Oise, Éditions Carte Blanche, octobre 2009, p. 46-48.
- « Valère Novarina. La puissance des mots », (extrait de *Devant la parole*), *Le goût du théâtre*, textes choisis et commentés par Sandrine Fillipetti, Paris, Mercure de France, « Le petit mercure », 2009, p. 44-45.
- « La Voix seule », *Sac à dos. Une anthologie de poésie contemporaine pour lecteurs en herbe*, présentée par Jean-Michel Espitallier, Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2009, p. 183-187.
- « Pour Alain Crombecque », *Le Nouvel observateur*, n° 2347, 29 octobre 2009, p. 108.
- « L'œil de Quiblier », *Images du Chablais, Photographies de Léon Quiblier 1900-1920*, Joseph Ticon, Annecy, Éditions le Vieil Annecy, 2009, p. 3-4.
- « Une langue maternelle incompréhensible », *Figurationen*, Gender Literatur Kultur, n° 1 et 2, Allemagne, Cologne, Blhau Verlag, 2009, p. 183-190.
- « Perdición 3.14 », *La littérature contemporaine et le sacré*, Francine Figuière, Yannick Haenel dir., Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2009, p. 83-91.
- « Lettre à Enikő Sepsi », *Le théâtre et le sacré – autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, RŰci Kiadó/ Etvös Collegium, 2009, p. 142-149.

## **RADIO**

### **ŒUVRES RADIOPHONIQUES**

- *Le Théâtre des oreilles*, Atelier de Création Radiophonique de France Culture, 22 juin 1980 (Le 15 mars, les 23, 25, 26 avril 1980, Valère Novarina, seul

dans le studio 110 avec ses livres: *La Lutte des morts*, *Entrée de l'homme de Valère dans le Théâtre des oreilles*, *Naissance de l'homme de V.*, et des instruments : piano, célesta, xylophone, violon, trompes, contrebasse, flûte, cor, guitare, clarinette, accordéon, voix, pieds, mains).

- *Les Cymbales de l'homme en bois du limonaire retentissent*, Atelier de Création Radiophonique de France Culture, 20 mars 1994. Par Roséliane Goldstein et Valère Novarina. Groupe de réalisation: Michel Creïss, Yvette Tuchban, Jean-François Néollier. Avec Jean Liardet, Jean Colloud, Marc Bron, Gugusse de la Loterie Pierrot et l'orgue limonaire du manège Dufaux. (D'après *La Loterie Pierrot*, Héros Limite, Genève, 1995). Rediffusion le 12 juillet 1998, à 22h35.

### **THEATRE ENREGISTRÉ**

- *L'Atelier volant*, France-Culture, réalisation de Georges Peyrou, 3 juin 1972.
- *Le Babil des classes dangereuses*, France-Culture, réalisation de Georges Peyrou, 17 avril 1980.
- *Le Monologue d'Adramélech*, France Culture, par Alain Cuny, mise en onde de Jean- Loup Rivière, "Abécédaire" n°4, 9 janvier 1983.
- *Le Monologue d'Adramélech*, France-Culture, par André Marcon, 19 décembre 1985.
- *Pour Louis de Funès*, Atelier de Création Radiophonique de France-Culture n°691, par André Marcon, mise en onde de René Farabet, dans l'A.C.R *Suite Valère Novarina*, 6 juillet 1986.
- *L'Atelier Volant*, Espace 2, Radio Suisse Romande, réalisé par Michel Corod, 6 et 13 décembre 1987.
- *Le Discours aux animaux*, France-Culture, par André Marcon, le 28 mai 1989.
- *Vous qui habitez le temps*, Festival d' Avignon, France-Culture, le 10 septembre 1989.
- *L'Atelier volant*, Festival d' Avignon 89, France-Culture, le 14 octobre 1989.
- *L'Inquiétude*, Festival d'Avignon 91, France-Culture, 27 octobre 1991.
- *Je suis*, Festival d'Automne 91, France Culture, le 29 décembre 1991.
- *Le Repas*, première scène de *La Chair de l'homme*, Nouveau répertoire dramatique de France-Culture, dramaturgie de Claude Buchwald, réalisation de Jacques Taroni, samedi 13 mai 1995.

### **AUTRES**

- *Sur la Lutte des morts*, France-Culture, entretien avec Gérard Julien Salvy, 6 et 13 octobre 1979.
- *Rendez-vous à Budapest*, France-Culture, produit par Valère Novarina et réalisé par Nicole Grandey-Retti, 28 décembre 1986.
- *Le Bon plaisir de Valère Novarina*, France-Culture, une émission d'Yvonne Taquet, avec Olivier Clément, Claude Vigée, Jean Noël Vuarnet, François Bon, James Smylie, Etienne Klein, Jean Colloud, Aimé Stelhin, Jean La Grêle, Louis-Nestor Liardet, Léon Spiegelman, Leiele Fischer, André Marcon, Roséliane Goldstein, Catherine Thieck, Laurence Bourdil, samedi 3 octobre 1992, de 15h30 à 18h30.
- *Peinture fraîche*, France-Culture, à propos de l'exposition Louis Soutter, 10 décembre 1997.
- *Peinture fraîche*, France-Culture, à propos de l'exposition Valère Novarina à Orléans, 30 septembre 1998.

- *A voix nue*, France Culture, cinq entretiens avec Odile Quirot diffusés du 25 au 29 juin 2007, autour de la création de *L'Acte inconnu* au festival d'Avignon.
- *Trois chansons pour la loterie Pierrot et Jean la Grêle*, musique de Michaël Lévinas, sur des textes de Valère Novarina (2008, création mondiale), Ensemble De Caelis, direction Laurence Brisset, France Musique, 11 octobre 2008.

### **ENREGISTREMENTS SUR CASSETTES ET SUR DISQUES**

- Valère Novarina lit *Le Babil des classes dangereuses*, TXT Essais de voix, n°1, 30 minutes.
- *Le Théâtre des oreilles*, extraits, Paris, ARTALECT, 1984, cassette A 105, 60 minutes.
- *Le Discours aux animaux*, version pour la scène par André Marcon, disque compact, Auch, éditions Tristram, 1988, soixante-deux minutes.
- *L'Animal du temps*, (*Le Discours aux animaux*, 1) par André Marcon, disque compact, Auch, éditions Tristram, 1993, soixante-deux minutes.
- *L'Inquiétude*, (*Le Discours aux animaux*, 2) par André Marcon, disque compact, Auch, éditions Tristram, 1993, soixante minutes.
- *Le Drame de la vie*, Voix d'écrivains
- *Les Alligators souriants*, Tristram et L'Immature, 1993, hors commerce.
- *Entre un homme portant son cadavre*, Jacques Rebotier : Requiem, disque compact, collection MFA, Radio France, 1996.
- *Décapeur*, Chansons imprévues, Marc Monnet : Pièces célibataires, éditions Montaigne 1992.
- *L'Opérette imaginaire*, CD réalisé à partir de morceaux du spectacle librement assemblés par Thierry Balasse (Inouïe), avec Michel Baudinat, Dominique Parent, Didier Dugast, Nicolas Struve Laurence Mayor, Valérie Vinci, Elizabeth Mazev, Daniel Znyk, Claude Merlin, Christian Paccoud à l'accordéon et avec la participation de Gabriel Paccoud. Durée totale : 57'59". Production compagnie Claude Buchvald, 1999.
- *Le Discours aux animaux*, édition en un seul volume des CD parus en 1988 et 1993 : *L'Animal du temps* et *L'inquiétude*, Tristram, .
- *Au dieu inconnu* (une séquence de *La Chair de l'homme* par Laurence Mayor) suivi de *Sauve qui peut !* (une scène de *l'Origine rouge* par Daniel Znyk), musique écrite et interprétée à l'accordéon par Christian Paccoud, Paris, P.O.L- Dernière bande, 2006.
- *Le Vrai sang*, Valère Novarina, lectures de l'auteur. Notes, fragments, photographies et entretiens, documents sonores réunis par Pascal Omhovère, Editions Héros-Limite / P.O.L, 2006.
- *Journal du drame, Lecture, 1981*, Valère Novarina, lecture de l'auteur, Coutras, Le Bleu du ciel, 2009.

### **VIDEO**

#### **REALISATION V.N.**

- *La Lumière nuit*, 16 x 30 minutes, Galerie de France, Paris, 1990. Quatre yeux filmés et douze travaux sur palette graphique réalisés par Valère Novarina. Première présentation au Festival des Arts électroniques de Rennes 1988, sous le titre de *Vue négative*. Bande son : les dernières pages de *L'Inquiétude* par Roséliane Goldstein.
- *La Scène*, DVD du spectacle. Réalisation de Valère Novarina et Virgile Novarina, collaboration à la mise en scène et à la réalisation de Céline Schaeffer, coédition P.O.L et Dernière Bande, 2006.

## **AUTRES REALISATEURS**

- *Sept cent trois visages...* ou « Filmer l'humanité », de Pierre Lobstein et Valère Novarina, V.A.L., 1982, 27 minutes.
- *Portrait*, V.N. par Joan Logue, Musée National d'Art Moderne, 1983, 30 secondes.
- *Le Monologue d'Adramélech*, par André Marcon, réalisation Richard Ugolini, production Ex- Nihilo, 1986.
- *La Diagonale du peintre*, réalisation Jean-Paul Le Besson, production Cargo, vidéo couleur, 15 minutes, 1986. (Valère Novarina peignant le plafond du *Drame de la vie*).
- *L'Entretien de Trécout*, réalisation Jean-Paul Le Besson, production Cargo, vidéo couleur, 20 minutes, 1986.
- *Valère Novarina, mots et pinceaux*, réalisation Marianne Néplaz et Jacques Leleu, production Cinétec / Deltascopie, 21 minutes, 1988.
- *Pour Louis de Funès*, par André Marcon, dix séquences réalisées par Jean-Paul Le Besson, production Cargo.
- *L'Atelier d'écriture* de Valère Novarina, film de Pascale Bouhénic, 1996, 42mn, Centre Georges Pompidou, 25 novembre 1996.
- *L'Origine rouge*, enregistrement intégral de la représentation publique du 9 mars 2002 à Villeneuve d'Ascq, coproduction : Valère Novarina, Les Films à Lou, L'Union des Contraires.
- *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, film de Raphaël O'Byrne, une coproduction Les Films à Lou et ARTE France, diffusion Arte, 15 novembre 2002.

## **CINÉMA**

- *Zanzibar*, de Christine Pascal, court extrait de *Pour Louis de Funès*.
- *Soigne ta droite*, de Jean-Luc Godard, court extrait de *Pour Louis de Funès*, lu par Jacques Villeret.
- *Nouvelle vague*, de Jean-Luc Godard, scènes de *Vous qui habitez le temps*, par Roland Amstütz, Alain Delon.

## **TELEVISION**

- *L'Acte iconnu*, Arte, juillet 2006.

## **PEINTURE, DESSIN**

### **CATALOGUES D'EXPOSITION**

- « Le Docteur de Viande », *El Tretze vents*, livre d'art, Musée d'art moderne, Céret, juillet-août 1983.
- *Catalogue de l'exposition Valère Novarina du Musée de Brou*, avec des textes d'Eric Colliard, Elio Grazioli, Marie-Françoise Poiret, Bourg-en-Bresse, 1986.
- *Catalogue de l'exposition 365000 secondes avec Novarina*, avec des textes de Jacques Baillard, Alain Terrat et Louise Hoffmann, Espace des arts, Chalon-sur-Saône, 1989.
- *Catalogue des acquisitions Arts Plastiques 1990* du Fonds National d'art contemporain, Béatrice Salmon, Paris, 1990.
- *Catalogue de l'exposition La Lumière nuit à la Galerie de France*, avec des photographies de Thierry Grundler, Frédéric Aubert et André Morain, Paris, novembre 1990.
- *Catalogue de l'exposition Valère Novarina à la galerie Willie d'Huyssier*, présenté par Diane Hennebert, Bruxelles, 1991.

- *Catalogue de l'exposition « L'Inquiétude rythmique »*, présenté par Jean-Noël Vuarnet, Musée Sainte-Croix, Poitiers, janvier-mars 1996.

## DESSINS

- CLOUTIER Guy, *Beaulieu*, douze dessins de Novarina, Ed. du Noroît / Cismonté é Punti ed., Nucariu, Corse, 1989. *Ce qu'il faut de vérité*, illustration de couverture par Novarina, *L'Instant même*, Québec, 1994.
- FABRE Eric, « Novarina peint le décor du *Drame de la vie* » (photographies) / dessins de Novarina, *Théâtre / Public*, n° 72, novembre 1986.
- MINIRE Claude, *L'Hommage à Lord Chandos*, Intervention graphique de Valère Novarina, *La main courante*, 1991, non paginé.
- NOVARINA Valère, *Notes pour le Babil des classes dangereuses*, reproduction de quatre pages manuscrites, *TXT*, n° 10, janvier 1978, p. 59-63.
- « Novarina acteur », *Textuerre*, n° 23-24, juin 1980, p. 58-61.
- « *Dessins, fiches de montage* » et pages manuscrites, *Térature*, n° 1, hiver 1980, p. 17-20. *100 / 2587*, Editions Beba / Le Consortium, Paris / Dijon, 1986.
- « Pas de personnages, mais des vêtements habités », dessins de Novarina, *TXT*, n° 12, 1980.
- « Valère Novarina », *Limit*, n° 2, mars 1982, non paginé.
- « Christian Prigent écrivant au couteau », dessin de couverture par Novarina, *Faire part*, n° 14-15, 1994.
- PRIQUE Alain, *Histoire romanesque de la mort*, 22 dessins originaux de Novarina, *Festina lente*, Paris, 1995.

## EXPOSITIONS PERSONNELLES

- *Une journée de dessins*, Galerie Medamothi, Montpellier, 2 avril 1980. (455 dessins, 22 x 24 cm, du lever au coucher du soleil).
- *Le Théâtre est vide. Entre Adam...*, pour violon, actrice et dessinateur, Galerie Art Contemporain, 11 et 12 juin 1980, *Jacques Donguy*, Bordeaux. (1008 dessins, de midi à l'aube).
- *Le Théâtre séparé*, performance et exposition, Galerie Arte incontrì à Fara d'Adda, Milan, Italie, 14 décembre 1980. (810 dessins, 17 x 21 cm, de l'aube à minuit).
- *Deux jours de dessins*, performance et exposition, Galerie l'Ollave, Lyon, dans le cadre du troisième Symposium International d'Art Performance, 12-13 mai 1981. (1021 dessins, 21 x 18 cm, du matin au soir).
- *La Chambre noire*, deux jours de peinture, performance et exposition, Galerie A la limite, Dijon, 17 et 18 novembre 1982.
- *Valère Novarina, Peintures*, Galerie Medamothi, Montpellier, février 1983.
- *Peintures*, Galerie l'Ollave, Lyon, mars 1983.
- *Peintures*, exposition organisée par Symptômes et Medamothi au Mas Tardieu, St Jean Laseille, Perpignan, Avril 1983.
- *Générique - ouverture du Drame de la vie*, performance et exposition « Valère Novarina dessine dans la tour Saint-Nicolas, à La Rochelle, les 2587 personnages du Drame de la vie », La Rochelle, juillet 1983.
- *2587 dessins*, 21 x 15 cm, Festival de la Rochelle, 5 et 6 juillet 1983. Cent de ces dessins figurent dans le livre *100 / 2587*, Editions Beba / Le Consortium, Paris / Dijon, 1986.
- *Peintures*, présentation d'Elio Grazioli, Galerie Il luogo di Gauss, Milan, octobre 1983.

- *Peintures*, présentation par l'Arapède, Ecole des Beaux Arts de Tours, janvier 1984.
- *Dessins*, Petit Foyer du Centre Georges Pompidou, Paris, janvier 1984.
- *Peintures*, Galerie La Grande Serre, Rouen, mars 1984.
- *Dessins*, Atheneum de Dijon, mars 1984.
- *Peintures*, Galerie CLAC, Nancy, juin 1984.
- *Trente dessins*, dans le cadre de l'exposition « la voix, maintenant et ailleurs », Centre George Pompidou, Paris, février-juin 1985.
- *Cent cinquante dessins*, « Octobre des Arts », ELAC, Lyon, 1985.
- *2587 dessins*, Festival d'Avignon, Avignon, salle de théologie du Palais des Papes, Festival d'Avignon, 1986.
- *Dessins*, Théâtre Municipal, Caen, octobre 1986.
- *Dessins*, Teatro Ateneo, Italie, Rome, novembre 1986.
- *Peintures, dessins*, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, 6 octobre-30 novembre 1986.
- *2587 dessins*, Galerie de France, Paris, décembre 1986-janvier 1987.
- *Peintures*, Théâtre d'Hérouville, Caen, octobre 1987.
- *Peintures*, Atheneum, Dijon, 4 novembre 1987.
- *Zeichnungen*, Centre Culturel Français, Allemagne, Berlin, janvier 1987.
- *365 000 secondes avec Valère Novarina*, Espace des arts, Chalon-sur-Saône, 1989.

#### **CATALOGUE.**

- *La Lumière nuit*, peintures, dessins, installation de travaux sur palette graphique, Galerie de France, Paris, 1990.
- *Dessins, peinture*, palette graphique, Galerie Willie d'Huysser, Belgique, Bruxelles, 1991. Catalogue.
- *2587 dessins*, Espace Vignerons, Baillargues, 1993.
- *Les Figures pauvres*, 78 dessins 22, 5 x 19 cm, Galerie de France, Paris, février-mars 1994.
- *L'Inquiétude rythmique*, peintures, dessins, palette graphique, Musée Sainte Croix, Poitiers, janvier-mars 1996. Catalogue.
- *Peintures, dessins*, Musée d'Evreux, ancien archevêché, février-mars 1996.
- *2587 dessins*, Médiathèque, Espace François Mitterrand, Beauvais, avril 1996.
- *Valère Novarina... Peintures, dessins*, Le Carré Saint Vincent, Orléans, 25 septembre-15 novembre 1998.
- Exposition - Dessins, *Les Figures pauvres*, Scène Nationale Le Granit, Belfort, janvier-février 2000.
- *Valère Novarina, Exposition, peintures et dessins*, Le Pavé dans la Mare, Espace Gantner, Centre culturel multimédia, Besançon, septembre-octobre 2000.
- Exposition – peintures, Chapelle de la Visitation, Thonon les Bains novembre-décembre 2000.
- *Peinture, dessins*, Musée de Valence, Valence, 29 novembre 2001-31 janvier 2002.
- Exposition - Peinture et Dessins, Médiathèque de la Valette du Var, 8-30 mars 2002.
- *Valère Novarina, exposition – Peintures, dessins et photographies*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, 8 octobre-22 novembre 2004.
- *La lumière nuit*, Néon, peintures, palette graphique, Chapelle du Miracle, Avignon, 6-27 juillet 2007.

- 2587 dessins, Ecole des Beaux-Arts, Avignon, 6-27 juillet 2007.
- 4 peintures, 111 dessins, 1 pierre, toiles et dessins de Valère Novarina. Photographies de Frédéric Aubert, Véronique Boutroux, Mario del Curtio, Thierry Gründler, Olivier Marchetti, avec un film de Valère Novarina peignant les décors du *Drame de la vie* (réalisation Jean-Paul Lebesson), Galerie de la Maison de la poésie, Paris, 21 novembre-21 décembre 2008.

### **EXPOSITIONS COLLECTIVES**

- *Arteder 82*, Espagne, Bilbao, mars-avril 1982.
- *Muro torto*, Nantes, Espace Graslin, mai-juin 1982.
- *La Voix Graphe*, Poitiers, Ecole des Beaux Arts, avril 1983.
- *D'Effets de mode*, Bayonne, Musée Bonnat, juillet 1983.
- *Grandi onde*, una mostra a cura di Elio Grazioli, Artra studio, Italie, Milan, novembre 1983.
- « Le Docteur de Viande », *El Tretze vents*, Paris, Centre Georges Pompidou, décembre-janvier 1984.
- *Le Vivant et l'artificiel*, Festival d'Avignon, juillet-août 1984.
- *Oltre i confini dell'io*, Italie, Rome, Sala 1, mai 86.
- 7 + 7, Centre d'Art Contemporain de Corbeil, octobre 86.
- *Doppo la bataglia*, Italie, Milan, novembre 86.
- *Pour Jean Dubuffet*, 495 dessins, Italie, Rome, Studio Durante, février-mars 1988.
- *Vue négative*, Festival des Arts Electroniques, Rennes, mai-juin 1988.
- 7 + 7, Château de Stein, Nüremberg, juillet-août 1988.
- Centre d'Art, Bruxelles.
- *L'Écrit, le signe - autour de quelques dessins d'écrivains*, B.P.I, Centre Georges Pompidou, Paris, octobre 1991-janvier 1992.
- *D'une décennie... l'autre*, Galerie de France, Paris, octobre 1991.
- *Dessins et dessins*, Musée des Beaux Arts de Mulhouse et Ecole d'Art d'Avignon, octobre 1991-janvier 1992.
- *Avec Schwitters*, Galerie Alain Veinstein, Paris 1993.
- *Confluences*, Städtische Galerie, Allemagne, Remscheid, Allemagne, novembre 1993.
- *Le Noir est une couleur*, Galerie Maeght, Espagne, Barcelone, novembre 1995-janvier 1996.
- *L'Art dégénéré*, Aix en Provence, juin 1998.
- *La Beauté in fabula*, Avignon, Palais des Pâpes, 2000. Catalogue.
- *Les 2587 dessins des personnages du Drame de la vie*, exposition « CONNEXION », Mamco, Suisse, Genève, 25 octobre 2005-15 janvier 2006.

### **ŒUVRES DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES**

- 1021 dessins (1981) F.R.A.C. Pays de Loire, 1985.
- *Les Peintures du Drame de la vie*, F.R.A.C. Midi Pyrénées, 1986.
- 149 figures, cent quarante neuf dessins 21 x 18 cm, Musée de Brou, 1987.
- *Nuit d'Adam et Eve*, acrylique sur toile, 180 x 180 cm, Musée de Brou, 1987.
- *Deux parleurs d'ici*, acrylique sur toile, 180 x 180 cm, Musée de Brou 1987.
- *Dessins*, Fonds National d'Art Contemporain, 1990.
- *Vous qui habitez le temps*, 675 x 300 cm, acrylique sur toile, Fonds National d'Art Contemporain, 1989.

### **BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE**

#### **PRINCIPAUX ENTRETIENS**

- DI MEO Philippe, « Le Théâtre séparé », *Furor*, n° 5, Suisse, Lausanne, janvier 1982, p. 85- 93.
- DUBUFFET Jean, « Une visite à Jean Dubuffet », *L'Ane*, n° 8, janvier-février 1983, p. 7-9.
- KAEPPELIN Olivier, « Vie et viande de Valère Novarina », *Libération*, 1er février 1984, p. 30-31.
- KAEPPELIN Olivier, « Ecouter la parole de l'autre », *L'Autre journal*, n° 4, avril 1985, p. 50-53.
- DEGAN Catherine, « Novarina ? Nova-Rima ! », *Le Soir*, 17 juillet 1986.
- GODARD Colette, « Valère Novarina, les paroles », *Le Monde*, spécial Avignon, 4 juillet 1986, p. 2.
- MEREUZE Didier, « Valère Novarina alchimiste », *Acteurs*, n° 38-39, juillet-août 1986, p. 16-18.
- PRIQUE Alain, « Un crime sous chaque parole », *Théâtre en Europe*, n° 12, octobre 1986, p. 98-100.
- RENAUDE Noëlle, « Le désir de vertige », *Théâtre/ Public*, n° 72, novembre 1986, p. 7-10.
- DI MEO Philippe, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », *L'Infini*, n° 19, été 1987, p. 197-208.
- KLEIN Jean-Pierre, « Rien n'est sans langage », *Art et thérapie*, juin 1988, n° 26-27, p. 38- 40.
- CLOUTIER Guy, « Chaque mot est un drame », *Le Magazine littéraire*, n° 270, octobre 1989, p. 162-167.
- RENAUDE Noëlle, « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », *Théâtre/ Public*, n° 90, novembre 1989, p. 67-73.
- LAROCHE Hadrien, « Une musique pour tous les animaux », *Les Inrockuptibles*, n° 17, juin-juillet 1989, p. 94-96.
- HENNEBERT Diane, « Valère Novarina, dessins, peintures, palette graphique », catalogue de l'exposition à la galerie Willy Huysser, Bruxelles, non paginé.
- RENAUDE Noëlle, « Offrir le théâtre aux acteurs », *Théâtre/Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p. 9-13.
- GRANDE Maurizio, « Fantasmi a Parigi », *L'Unità*, Italie, Rome, vendredi 3 janvier 1992, p. 21.
- BON François, « La parole est une image », *Quai Voltaire*, n° 5, mai 1992, p. 73-82. (réédition corrigée, éditée sous le titre « Parler est un drame » par le Festival Nouvelles scènes à Dijon, automne 1992.)
- LAROCHE Hadrien, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », *Java* n° 8, été 1992, p. 41-70.
- SUCHER Bernd, « Am Anfang war das Wort », *Süddeutsche Zeitung*, n° 296, Allemagne, Munich, décembre 1992, p. 13.
- CIRET Yan, « Langue perdue, langue sauvée », *Cripure*, n° 9, juillet 1993, p. 39-42.
- MAZAUD Jean-Albert, « L'espace d'un homme », *Cassandra*, n° 18, septembre-octobre 1997, p. 14.
- COSTA Gioia, « Lo spazio parlato », *ETI Informa*, anno 3, n° 1, Italie, Rome, 1998, p. 6-8.
- COULEAU Christèle et MAIXENT Jocelyn, « Les langues ont commencé, mais la parole jamais », *La Voix du regard*, n° 11, printemps 1998, p. 78-90.
- TERRISSE Christine, « Voix négative », *Barca !*, n° 10, mai 1998, p. 149-169.
- BOUHENIC Pascale, « Parler en couleur », à partir de l'entretien filmé, *Revue d'esthétique*, n° 33, printemps 1998, p. 143-148.

- MARTIN BERMUDEZ Santiago, « Valère Novarina », *Las Puertas del drama*, Espagne, Madrid, n° 2, printemps 1999. p. 20-22.
- LIBAN Laurence, « L'opérette selon Novarina », *L'Express*, 22 juillet 1999, p. 72.
- TACKELS Bruno et WELDMAN Sabrina, « La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur », *Mouvement*, n° 10 octobre-décembre 2000, p. 20-27.
- JOHANSSON Franz et MERCOYROL Yannick, « Quadrature », *Scherzo*, n° 1, octobre 2000, p. 3-18.
- COSTAZ Gilles, « La parole opère l'espace », *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet-août 2001, p. 98-103.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « L'homme hors de lui », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 162-178.
- CARAN Pierre, « La Scène », *Scènes magazine*, septembre 2003.
- LIN Zoé, « Je cherche un état printanier de la langue », *L'Humanité*, 24 novembre 2003, p. 18-19.
- FAURE Marion, « Rencontre avec Valère Novarina », *Journal des trois théâtres* n° 18, Comédie-Française, janvier 2006, p. 3-6.
- BOUVET, Bruno, « Les acteurs sont des animaux nourris de langage », *La Croix*, 10 janvier 2006, p. 22.
- MARTIN-LAHMANI Sylvie, « Entrée d'un centaure (à propos de Daniel Znyk) », *Alternatives théâtrales* n° 88, 2ème trimestre 2006, p. 66-68.
- PERRIER Jean-Louis, « Le souffle de la matière », *Mouvement* n° 38, janvier-mars 2006, p. 68-75. 2007
- LE TANNEUR Hugues, « Le corps du texte », *Les Inrockuptibles* supplément au n° 604, 26 juin 2007, p. 8-9.
- CONRARD Sophie, « Les psaumes sont pour moi au coeur de tout », *Croire aujourd'hui* n° 238, 1er au 15 décembre 2007, p. 6-7. 2008
- « J'ai toujours en moi le désir de débiter », *Haute-Savoie magazine*, n° 114, janvier 2008, p. 38-39.
- BABIN Isabelle, « Le langage se souvient », *Inculte*, n° 15, mars 2008, p. 9-24 ; réédité in *Valère Novarina : paroles de théâtre, L'annuaire théâtral*, n° 42, Québec, Montréal, automne 2007, p. 69-78. « Dire, donner », *Théâtre/ Public*, n° 189, juin 2008, p. 9-15.
- FOURNIER Anne, « Le texte n'est pas traduit. Non. Il meurt et il ressuscite. », entretien avec Valère Novarina et Leopold von Verschuer, *Viceversa littérature*, n° 2, Suisse, Lausanne, avril 2008, p. 110-130. 2009
- ZAHND René, « le Monologue d'Adramélech », revue du Théâtre Vidy-Lausanne, n° 23, Suisse, Lausanne, janvier-mars 2009, p. 19.
- DAYEN Franck, « Prendre langue avec Novarina », *Scènes magazine*, n° 211, Suisse, Genève, mars 2009, p. 36-37.
- FLAGEL Thomas, « Cinq questions à Valère Novarina », *Poly*, n° 129, octobre-novembre 2009, p. 20.
- « Désoubli », rencontre avec Valère Novarina, Nathalie Koble, Mireille Séguy dir., *Passé présent, Le Moyen-âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Editions ENS rue d'Ulm, « Aesthetica », 2009, p. 83-95.

#### **MONOGRAPHIES ET OUVRAGES COLLECTIFS**

- *TXT*, n° 12, Paris, Christian Bourgois, 1980 p. 3-49.
- *Térature*, n° 1, Rennes, 1980, p. 7-40.
- *Artistes*, n° 20, Paris, 1984, p. 46-56.
- *Théâtre / Public*, n° 72, Paris, novembre 1986, p. 6-22.

- *Catalogue de l'exposition Valère Novarina au Musée de Brou, Bourg en Bresse, 1986.*
- *Catalogue de l'exposition 365 000 secondes avec Valère Novarina, Espace des arts,*
- *La Gazette Jaune, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.*
- *Catalogue de l'exposition La Lumière nuit à la Galerie de France, Paris, novembre 1990.*
- *Catalogue de l'exposition à la Galerie Willie d'Huysser, Bruxelles, mai 1991, non paginé.*
- *Théâtre / Public, n° 99, « Valère Novarina au lycée Colbert », mai-juin 1991, p. 10-13.*
- *Théâtre / Public, n° 101-102, Paris, septembre 1991, p. 9-17.*
- *Java, n° 8, « Valère Novarina, poète comique », été 1992, p. 13-74.*
- *The Drama Review, volume 37, n°2 (T138), États-Unis, New York, été 1993.*
- *L'Iquétude rythmique, Catalogue de l'exposition au Musée Sainte-Croix, Poitiers, janvier-mars 1996.*
- *Mouvement, n° 10, octobre-décembre 2000, p. 20-33.*
- *Scherzo, n° 11, octobre 2000, p. 3-48.*
- *Primer Acto, n° 292, Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 16-52.*
- *Europe, n° 880-881, Paris, août-septembre 2002, p. 3-178,*
- *LEXI/textes 7, « Valère Novarina », Paris, Théâtre National de la Colline / L'Arche, 2003, p. 45-67.*
- *Le théâtre du verbe, sous la direction d'Alain Berset, Paris, Corti, « Les Essais », 2001.*
- *Le théâtre de Valère Novarina, sous la direction de Louis Dieuzayde, Aix-en-Provence, PUP, « Textuelles littérature », 2004.*
- *La voix de Valère Novarina, sous la direction de Pierre Jourde, Paris, L'Harmattan, « L'Ecarlate », 2004.*
- *La bouche théâtrale. Etudes de l'oeuvre de Valère Novarina, sous la direction de Nicolas Tremblay, Québec, Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2005.*
- *DUBOUCLEZ Olivier, Valère Novarina. La physique du drame, Dijon, Les Presses du réel, « L'espace littéraire », 2005.*
- *DUBOUCLEZ Olivier, Valère Novarina, Paris, ADPF, « Portfolio », 2006.*
- *Valère Novarina: Paroles de théâtre, L'Annuaire théâtral, n° 42, Montréal (Québec), CRCCF/SQUET, automne 2007.*
- *RAMAT Christine, Valère Novarina, la comédie du verbe, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2009.*
- *Le théâtre et le sacré- autour du théâtre de Valère Novarina, sous la direction d'Enikő Sepsi, Hongrie, Budapest, Rűci Kiad / Etvös Collegium, 2009.*

#### **ÉTUDES ET PRINCIPAUX ARTICLES EN FRANÇAIS**

- *ALEXANDRE Jérôme, « Le Discours aux animaux », La Gazette Jaune, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 14.*
- *ALLOY Marie, « Le Drame de la peinture de Valère Novarina », L'Atelier contemporain, n° 4, automne-hiver 2001, p. 551-558.*
- *ANTONY Pilar, « Entrer dans une classe », in « Valère Novarina au Lycée Colbert », Théâtre / Public, n° 99, mai-juin 1991, p. 12.*
- *ATTOUN Lucien, « Falstafe », Les Nouvelles littéraires, n° 2573, 24 février-3 mars 1977, p. 29.*
- *AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Auteurs, écritures dramatiques », Ecrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique, Marie-Christine Autant-Mathieu dir., Paris, édition du CNRS, 1995, p. 13-28.*

- AUTRAND Dominique, « Récalcitrant », *La Quinzaine littéraire*, n° 275, 16-31 mars 1978, p. 6.
- « Une langue qui vient du corps », *La Quinzaine littéraire*, n° 317, 16-31 janvier 1980, p. 8.
- BABIN Isabelle, « Le "languisme" de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle », revue électronique *Silène* du Centre de recherches en littérature et poétique comparées, université Paris X- Nanterre (<http://www.revue-silene.com>), mai 2007.
- « Traduire le "théâtre des oreilles" : l'oralité de Valère Novarina comme problème posé à la traduction », *Traduction et critique*, pré-actes du colloque international pour commémorer le 500ème anniversaire de la naissance d'Etienne Dolet, 24-27 septembre 2007 à l'université Koréa, Corée, Séoul, Publications de l'Institut d'études de traduction et de rhétorique, Université Korea, 2009, p, 37-52.
- « *Les dramatis personae* de Valère Novarina : des "zones théâtrogènes" », *Coulisses*, n° 39, Presses universitaires de Franche-Comté, automne 2009, p. 119-130.
- BACELLI Monique, « Pendant la matière », *Europe*, n° 750, octobre 1991, p. 228-229.
- BARBIER Christophe, « L'homme mot et l'acteur pneumatique » (à propos de *La Scène*), *Théâtres*, n° 11, novembre-décembre 2003, p. 44-45.
- BASCHERA Marco, « Pour une pensée dramatique », *Lexi-textes*, n° 7, L'Arche, 2003, p. 59-66.
- « Le théâtre comme spectre de la réalité. A propos de *La Scène* de Valère Novarina », *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, Louis Dieuzayde dir., Actes du colloque des 19-20 mars 2005, Publications de l'Université de Provence, « Théorie et pratique des arts », 2007, p. 107-123.
- « La transsubstantiation et le théâtre », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Rűci Kiad / Etv̄s Collegium, 2009, p. 52-69.
- « La danse-mère qui précède l'être. La matérialité dans les dessins de Valère Novarina », *Variations*, n° 17, Suisse, Zurich, 2009, p. 15-30.
- BENHAMOU Anne-Françoise, « La chair gobée du théâtre », *L'Art du théâtre*, n° 6, hiver 86-87, p. 78-83. « Conjointure : *Vous qui habitez le temps* (Novarina) avec *Les Apparences sont trompeuses*, (Bernhard) », *Ecritures dramatiques (essai d'analyse de textes de théâtre)*, collectif sous la direction de M. Vinaver, Actes Sud, 1993, p. 675-678.
- BENZAKIN Joël, « Le chant des morts... », *Téature*, n° 1, hiver 1980, p. 35.
- BESSIERE Jean, « Du théâtre et de sa fiction : que l'animal incarné, l'homme, est bien un sujet vivant (à propos de *Je suis* de Valère Novarina », *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, Etudes Théâtrales*, n° 19, 2000, p. 77-87.
- BOBAS Constantin, « Espaces iconographiques, espaces sacralisants ajoutés dans le théâtre de Valère Novarina », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Rűci Kiad / Etv̄s Collegium, 2009, p. 85-98.
- BOBLET Marie-Hélène, « le théâtre éphématique de Valère Novarina. Le tact de la parole », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 106, 2006/4, p. 913-925.
- BON François, « Un livre, comme un miracle », *La quinzaine littéraire*, n° 532, 16-31 mai 1989.

- BONNEFOY Claude, « Les Zorro sont arrivés », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2622, 9-16 février 1978, p. 4.
- BORER Alain, « *La Fuite de Bouche* », *Sud*, n° 27, automne 1978, p. 151-152.  
-« La Fuite de Bouche », *TXT*, n° 10, janvier 1978, p. 107-108.  
-« Vive la langue ! », *Phantomas*, n° 158-163, 15 décembre 1981, p. 95-98.
- BORG Dominique, « A propos du décor et des costumes de *Falstafe* », in « Falstafe », *Approches*, n° 1, journal du Nouveau Théâtre National de Marseille, février 1976, non paginé.
- BOST Bernadette, « 429 fois le nom de Dieu. Une traversée mystique de Valère Novarina », *Recherches et travaux*, n° 58, 2000, p. 227-234.  
-« Valère Novarina », *Ecriture Rhône-Alpes*, Le Monde Rhône-Alpes / Office rhônalpin du livre – éditeurs, novembre 1990, p. 57.
- BOURASSA Lucie, « Passages de la voix dans le texte: l'exemple de Novarina », *Rythme et écriture IV. Le Regard et la Voix*, sous la direction de Michel Collot et Daniel Delas, *R.I.T.M.*, n° 9, Université Paris X, 1994, p. 93-112.
- BOURGEAT François, « *Falstafe*, entretien avec Marcel Maréchal », in « Falstafe », *Approches*, n° 1, journal du Nouveau Théâtre National de Marseille, février 1976, non paginé.
- BOUSREZ François, « Autour de *l'Atelier Volant*, entretien avec Alain Timar », *La Gazette Jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 13.
- BUCHVALD Claude, « Une voix de plein air », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 79-86.
- BUFFARD Alain, BOZZINI Annie, « Le temps du danseur », *Pour la danse*, n° 160, juillet-août 1989, p. 42-43.
- BUSTO Daniel, « L'hauteur n'existe pas », *TXT*, n° 8, 1975, p. 55-57.  
« *Le Babil des classes dangereuses* », *Phantomas*, n° 152-157, juin 1978, p. 153-155.
- BUTEL Michel, « Cent péripéties de pensée », *L'Autre journal*, n° 13, juin 1991, p. 120.
- CAZAUX Louis, « André Marcon : la voix de Novarina », *Le Matricule des anges*, n° 3, avril-mai 1993.
- CHENETIER Marion, « *Le Jardin de reconnaissance* », *Le Nouveau recueil*, n° 46, mars 1998, p. 176-178.  
-« Entrée dans la danse de Jean Dieu », *Le Nouveau recueil*, n° 51, juin-août 1999, p. 5-16.  
-« Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 134- 145.  
-« Les 429 dieux du théâtre de l'homme », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Rǎci Kiad / Etv̄s Collegium, 2009, p. 19-33.
- CHEVALIER Evelyne, « Bibliographie », *TXT*, n° 12, 1980, p. 44-49.  
-« Bibliographie », *Térature*, n° 1, hiver 1980, p. 36-39.
- CLAVEL André, « *Le Babil des classes dangereuses* », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2623, 16-23 février 1978, p. 24-25.  
-« *La Lutte des morts* », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2704, 20-27 septembre 1979, p. 17.  
-« Partition pour un gueuloir », *Critique*, n° 393, février 1980, p. 184-185.  
-« *Le Drame de la vie* », *Les Nouvelles littéraires*, 23-29 février 1984, p. 58.  
-« Valère Novarina », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 1 et 11.

- CLOUTIER Guy, « Valère Novarina », *Le Goût de l'autre. Propos sur les poètes de l'Amérique française*, Québec, Montréal, Éditions du Noroît, « Chemins de traverse », 2006, p. 183-192.
- COHEN Francis, « Joussif », *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 45-48.
- « "Son héros est le son" ou la grande peur de l'anuuuuuuuuut », *DEMéter*, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/>, décembre 2003.
- « Le pornoleum se décolle et "le public demande une pénétration" », *Cahier Critique de Poésie*, n° 7, 2004, p. 76-178.
- « *Ec(ce)rire* » Cahier critique de poésie, n° 12, centre international de poésie, Marseille, Editions Farrago, 2008, p. 142-143.
- COLLIARD Eric, « Entretien avec Novarina », *Catalogue de l'exposition Valère Novarina au Musée de Brou*, Bourg en Bresse, 1986, p. 38-40.
- CONIO Gérard, « *Devant la parole* », *Théâtre du Blog*, <http://theatredublog.unblog.fr>, 14 décembre 2008.
- CORVIN Michel, préface, notes et dossier, Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2009, p. 7-39 et p. 189-235.
- COSTAZ Gilles, « Lettre ouverte », *Théâtre théâtres*, n° 10, mars 1990.
- COULANGE Alain, « Dialogue de sourds », *Impasses* n° 9-10, 1978, p. 77-79.
- CROZALS Jean-Marie, JEANJEAN Anne-Marie, « Novarina acteur », *Textuerre*, n° 23- 24, juin 1980, p. 58-61.
- CURMI André, « Une relation difficilement définissable, entretien avec André Marcon », *Théâtre / Public*, n° 64-65, juillet 1986, p. 47-49.
- DARIDA Veronika, « Le théâtre de Valère Novarina », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Rűci Kiad / Etsv Collegium, 2009, p. 99-105.
- DARRAULT-HARRIS Ivan, « Comme si partout des doubles s'étaient glissés », *Sémiotiques*, n° 3, octobre 1992, p. 137-148.
- DAURIER Romaric, « "Autrer". Perspectives pratiques de Valère Novarina », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 97-117.
- DEPRAZ André, « Le grand livre de Jean », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 46-54.
- DI MEO Philippe, « Du berceau à la tombe », *La Quinzaine littéraire*, n° 414, 1er-15 avril 1984, p. 11.
- « Valère Novarina : le geste (l'horaire) », *Artistes*, n° 20, 1984, p. 46-47.
- « L'aventurier intérieur », *La Quinzaine littéraire*, n° 467, 16-31 juillet 1986, p. 8.
- « Une mère lointaine », *Théâtre / Public*, n° 72, novembre 1986, p. 16-21.
- « L'acteur des langues », *Théâtre / Public*, n° 82-83, juillet-octobre 1988, p. 77-79.
- « L'existence comme lapsus », *Les Lettres françaises*, n° 2, octobre 1990, p. 26.
- « Le langage comme cosmogonie », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 54-59
- DUBUFFET Jean, « Une petite annonce avant que le rideau se lève », *TXT*, n° 17, décembre 1984, p. 80.
- DUBOUCLEZ, Olivier, « Le langage est voyant », *La revue des trois théâtres*, revue de la Comédie-Française, n° 18, janvier 2006, p. 9-11.
- « Un autre usage du sacré. Quelques réflexions sur le concept de profanation et son rapport au théâtre de Valère Novarina », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Rűci Kiad / Etsv Collegium, 2009, p. 70-84.

- DUROZOI Gérard, « Langue / Mémoire », *Canal*, n° 34, décembre 1979, p. 16-17.
- ESPITALIER Jean-Michel, « Les moulins de Novarina », in « Valère Novarina, poète comique », *Java*, n° 8, été 1992, p. 13.
- FALGUIERE Jacques, « Le théâtre "Novarina" et son double », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 16.
- FARABET René, « De l'autre côté de la vitre », *Térature*, n° 1, hiver 1980, p. 22.
- FENNETAUX Jacqueline, « Cela commence... », in « Valère Novarina au Lycée Colbert », *Théâtre / Public*, n° 99, mai-juin 1991.
- FENZAK Sylvie, « Valère Novarina : Le Drame de la vie », *Art et Psyché*, mai 1987.
- FERRAND Brigitte, « Un soir de février 1981, Valère Novarina lisait... », *Térature*, n° 3/4, hiver 1981, p. 89-90.
- « Le monologue d'Adramélech de Valère Novarina », *Europe*, n° 676/677, août-septembre 1985, p. 189-190.
- FERRARI Jean-Marc, « Un drame dans la fosse. Une journée de dessins », *Météores*, n° 1, 1980, p. 3-11.
- FERRY Marion, « Sur Soliloques », *Théâtre / Public*, n° 109, janvier-février 1993, p. 32-33.
- FRANÇON Alain dir., *Quittez le théâtre affamés de changements. 12 saisons à la Colline avec Alain Françon*, Biro éditeur et Théâtre national de la Colline, 2009, p. 86-89.
- GALLET Céline, « Paris, 29 mai 1991 », in « Valère Novarina au Lycée Colbert », *Théâtre / Public*, n° 99, mai-juin 1991, p. 12-13.
- GASPARI Rolino, « Valère Novarina : Purgatorius », *Axe-Sud*, n° 7, hiver 1983, p. 24-25.
- GAVART-PERRET Jean-Paul, « Le dernier des poètes de la modernité », in « Valère Novarina, poète comique », *Java*, n° 8, été 1992, p. 34-40.
- GAY Annie, « Notes sur Le Drame de la vie de Valère Novarina », *TXT*, n° 17, décembre 1984, p. 81-82.
- « L'acteur suspendu », *L'Ane*, n° 21, avril 1985, p. 37 ; repris sous le titre « Monologue à trois », *Avant Scène Théâtre*, n° 776, octobre 1985, p. 26.
- « L'acteur délié », *Théâtre / Public*, n° 66, 1985, p. 13-14.
- « La passion perpétuelle de Valère Novarina », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 2
- « *L'Origine rouge*, un sacrifice comique », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 155-162.
- GEMZA Péter, « Au-delà du chant sombre », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Rőci Kiad / Eötvös Collegium, 2009, p. 140-141.
- GERARD Naly, « Marionnette high tech » (à propos du *Théâtre des oreilles*), *Mouvement*, n° 14, oct-déc. 2001, p. 27.
- GILLIBERT Jean, « Babil », *Acteurs*, n° 18, mars-avril 1984, p. 11.
- GIRARD François, « Une oeuvre moderne », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 11.
- GOLDSTEIN Roséliane, « L'acteur transparent », *Théâtre / Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p. 13-16.
- « Au gré du souffle », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 69-75.
- GOLFIER Bernard, « D'une frustration », *L'Ane*, janvier-mars 1988, p. 34.
- GONTARD Denis, « *Falstaf* », *Cahiers élizabéthains*, n° 10, octobre 1976, p. 103-105.

- GRANDE Maurizio, « L'insomnie des noms », in « Valère Novarina, poète comique », *Java*, n° 8, été 1992, p. 14-20.
- GRAVES Hélène « Du souffle vital à la chair », *Curieux!* (Journal du spectacle vivant), n° 13, novembre 2002, p. 6-7.
- GRAZIOLI Elio, « Valère Novarina », *Artistes*, n° 20, 1984, p. 50-51.
- « L'exercice de la transparence », *Catalogue de l'exposition Valère Novarina au Musée de Brou*, Bourg en Bresse, 1986, p. 8-10.
- GROSJEAN Bernard et alii, « Carnet de route : autour de l'Atelier volant de Novarina », *Cahiers du Nouveau Théâtre d'Angers*, hors série, 1994.
- GUICHARD Thierry, « Novarina, naissance par les gouffres », *Le Matricule des anges*, n° 4, octobre-novembre 1993, p. 12.
- « La Cène mise en scène », *Le Matricule des anges*, n° 19, mars-avril 1997, p. 15.
- « Novarina tchi-tchi », *Le Matricule des anges*, n° 26, mai-juillet 1999, p. 9.
- « Le théâtre de la parole », *Le Matricule des anges*, n° 85, juillet-août 2007, p. 52
- GUIGUET Jean-Claude, « A propos de *La Chair de l'homme* », *Limelight*, n° 45, janvier 1996, p. 24-25.
- GUNTHERT André, RIVIÈRE Jean-Loup, « *Le Discours aux animaux* », *Encyclopaedia universalis*, supplément, p. 472.
- HERSANT Céline, « L'oeuvre dans tous ses états, trois histoires de recyclage (V. Novarina, M. Duras, Th. Bernhard) », résumé du mémoire de D.E.A., *Registres* (revue de L'Institut d'Etudes Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle), n° 6, novembre 2001, p. 111-112.
- « *Le Drame de la vie de Valère Novarina : une radiographie humaine* », *Zoos Humains ou la créature exposée*, Actes du colloque du 16 et 17 mai 2003, organisé par l'Ecole Doctorale de l'Université Paris III (Assic), p. 75-80.
- « Entrée dans l'atelier d'écriture de Valère Novarina », *Registres*, n° 7, 2003.
- HORDS, Jean-Marie, « Lettre à Valère Novarina », *Le journal du théâtre de la Bastille*, n° 3, avril-juin 2006.
- HUBIN Christian, « Novarina ou la fatrasie de l'origine ventriloque », *Le Mensuel littéraire et poétique*, décembre 1991, p. 8. *Parlant seul*, Paris, Corti, 1993.
- IAVELOVA Victoria, « 30 mai 1990 », in « Valère Novarina au Lycée Colbert », *Théâtre / Public*, n° 99, mai-juin 1991.
- JOURDE Pierre, « La pantalonnade de Novarina », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 15-26.
- « Ascèse du bouffon », *Littérature et authenticité*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 86-191.
- « L'Opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie », *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 247-272 (réédition Pocket).
- KAEPPELIN Olivier, « Ecouter la parole de l'autre », *L'Autre journal*, n° 4, avril 1985.
- KLEIN Jean-Pierre, « Théâtres en V.O. », *Cultures en mouvement*, n° 7, février-mars 1998, p. 14-15.
- « Valère Novarina, la descente au corps », communication écrite pour le séminaire européen
- « Traduire Valère Novarina », Scène Nationale d'Orléans, décembre 1998.
- KOBLE Nathalie, « "Tout du corpus sans rien pensant." Le Moyen Âge englouti de Valère Novarina », *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions*

contemporaines, Koble Nathalie et Séguy Mireille dir., Paris, Editions Rue d'Ulm, « Aesthetica », mai 2009, p. 99-110.

-« L'envers liturgique de la parole novarinienne : *L'Opérette imaginaire à l'épreuve du sacré* », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Rűci Kiad / Eťvs Collegium, 2009, p. 34-51.

• KROL Marta, « *La Loterie Pierrot de Valère Novarina* », *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2009, p. 19.

• KURTS-Woeste Lia, « Poétique du rythme dans *La Chair de l'homme* de Valère Novarina : la liste, ou l'avènement d'une parole à la quatrième personne du singulier », *Une langue à soi. Propositions*, Ligneux Cécile et Piat Julien dir., Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

• LAROCHE Hadrien, « Des animalités, le pire et le propre de l'homme chez Novarina », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 5-6.

• LAURENT Anne, « Acteurs à l'épreuve », *Journal du Théâtre National de Strasbourg*, n° 9, septembre 1985, p. 32-34.

• LAURENT Eric, « Le Babil des classes dangereuses, « Power/Powder », *Substance*, n° 21, 1978, p. 173.

• LEGROS Hervé, « Portrait », *Beaux Arts*, n° 85, décembre 1990, p. 112-113.

• LEMAIRE Gérard-Georges, « L'économie du texte », in « Valère Novarina, La Fuite de Bouche », porte-folio de sept photographies du spectacle, *Images Nuit Blanche*, Suisse, Genève, 1978.

-« Les conciliabules de bouche à oreille », *Opus international*, n° 66-67, mai-juin 1978, p. 107-108.

-« Le carnaval de la folle nation », *Textuerre*, n° 12, 1978, p. 64.

-« L'orgie textuelle de Valère Novarina », *Le Temps de lire*, n° 5, novembre 1979, p. 65.

-« La Byzance de la Psychanalyse », *Impasses*, n° 13-14, 1979, p. 108.

• LE PICHON Alain, Valère Novarina », *Dictionnaire des littératures de langue française* de J-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, Bordas, 1984.

-« La prophétie d'Amos », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 1.

• LEROUDIER Henri, « Trois réussites, du meilleur Maréchal, à Marseille hélas ! », *Résonnance*, 1er avril 1976.

-« *Falstaf* », *Résonnance*, 15 mars 1977.

• LE ROUX Monique, « La parole et l'acteur », *La Quinzaine littéraire*, n° 586, 1-15 octobre 1991, p. 29.

• LORENT Claude, « Inquiétude rythmique », *Art & culture*, n° 10, Bruxelles, juin 1991, p. 43.

• LUKOVSKY Judit, « *L'Opérette imaginaire* de Valère Novarina et le quiétisme de Madame Guyon », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir, Hongrie, Budapest, Rűci Kiad / Eťvs Collegium, 2009, p. 121-132.

• MANCEL Yannick, « Lutteur de langue et joueur de mots », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. .

-« Le cortège valereux », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 3.

• MANGANARO Jean-Paul, « Commentaire », *Frictions*, n° 4, printemps-été 2001, p. 24-30.

• MARCHAL France, « Rencontre avec un créateur protéiforme », *Coulisses*, n° 22, mai 2000, p. 106-109.

• MAREST Étienne, « Novarina », *Carnet de lecture*, n° 4, année 2004, p. 7.

- MARIOGE Philippe, « Le jardiniste », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 86-92.
- « Scénographies pour un auteur-peintre. Valère Novarina », *Etudes théâtrales*, Arts de la scène, scène des arts. Volume III. Formes hybrides : vers de nouvelles identités, n° 30, Belgique, Louvain, 2004, p. 110-113.
- MARTIN Roxane, « Valère, ou Voyage dans le cristal », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 145-155.
- MAULPOIX Jean-Michel, « La parole suractive », *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 34-38.
- MERLIN Claude, « Une crucifixion comique », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 75-79.
- MINIERE Claude, « Le Nô d'une époque glacière », *Genval-Lac, +0*, n° 31, décembre 1980, p. 34-35.
- « Novarina, celui qui latin », *Tartalacrème*, n° 12, décembre 1980, p. 15-18.
- « Pour compagnie : Valère Novarina, *Le Monologue d'Adramélech* », *TXT*, n° 20, 1986, p. 63.
- MORDILLAT Gérard, « Voltige », *Sauf mardi* (programme hebdomadaire du Centre G. Pompidou), n° 15, janvier 1980.
- MORGAINE Manuela, « Matière Novarina », *Théâtre / Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p. 16-17.
- NICOLE Eugène, « Petite introduction à l'architexte novarinien », *Canal*, n° 4, avril 1990, p. 34-35.
- « Les rôles du nom dans le théâtre de Valère Novarina », in « Valère Novarina, poète comique », *Java*, n° 8, été 1992, p. 28-33.
- « Valère Novarina ou le langage à l'invectif », *Critique*, n° 635, avril 2000, p. 288-297.
- OLLIVIER Eric, « *Falstaf* », *Réalités*, mars 1977, p. 9.
- OMHOVRE Pascal, « D'un soir d'orage à un autre », *Théâtre / Public*, n° 109, janvier-février 1993, p. 35.
- « Nella i di qui », *Coulisses* (revue théâtrale de la Faculté de Lettres de Besançon), n° 22, mai 2000, p. 112-115.
- « L'atelier du doute », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 92-97
- OUALID Philippe J., « Note sur la saison 77-78 du N.T.N.M. », *Sud*, n° 27, automne 1978, p. 148-150.
- OUELLET Pierre, *Le Sens de l'autre*, Québec, Montréal, Liber, 2003.
- PARA Jean-Baptiste, « Valère Novarina: *Le drame de la vie* », *Europe*, avril 1984, p. 217- 218.
- PARANT Jean-Luc, « L'infini dans l'infime : devant les 2587 dessins de Valère Novarina », *Le Carnet de Jean-Luc Parant*, Besançon, éditions Virgile, 2006, p. 91-99.
- PARA Zaven, « Sur le théâtre des oreilles, sur le théâtre de l'effacement », *Alternatives Théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Belgique, n° 72, avril 2002, p. 17- 20.
- PARISSÉ Lydie, « La manducation de l'invisible (Parole trouée - Une théâtralité paradoxale - Parole poétique, parole prophétique, parole théâtrale - De la kénose à la skéné) », *La parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina*, Lettres modernes Minard, « Archives de Lettres modernes » n° 292, Caen, 2008, p. 114-158.
- PIERRON Agnès, « En "Novarinie", entretien avec Marcel Maréchal », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 1.
- PLASSARD Didier, « La traversée des figures », *Puck*, n° 8, 1995, p. 15-19.

- « Valère Novarina: la béance et le fruit », *écrire pour le théâtre*. Les enjeux de l'écriture dramatique, Marie-Christine Autant-Mathieu dir., Paris, édition du CNRS, 1995, p. 109-125.
- « Kantor, Gabilly, Novarina : fragiles territoires de l'humain », *Puck*, n° 11, 1998, p. 10-16.
- « Valère Novarina, Didier-Georges Gabilly : pour un potlatch des représentations », *Bernard- Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, études Théâtrales*, n° 19, 2000, p. 67-77.
- « Pour un potlatch des représentations », *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 39-44.
- « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 10-16.
- « La caverne des anthropoglyphes », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 26-35.
- « Espace es-tu là? Espace scénique et dramaturgique chez Valère Novarina », *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Actes du colloque du 18 au 23 septembre 2000, dir. Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- « L'acrobate et le clown : notes sur la corporéité comique dans l'oeuvre de Valère Novarina », *Du comique dans le théâtre contemporain, Recherches et Travaux*, n° 69, université Stendhal-Grenoble 3, « Traverses 19-21 », 2007, p. 91-95.
- POIRET Marie-Françoise, « Préface » au *Catalogue de l'exposition Valère Novarina au Musée de Brou*, Bourg en Bresse, 1986, p. 3-6.
  - PONCET Henri, « *La Lutte des morts* », *Actuels*, n° 12-13, 1980, p. 95-98
  - PRADIER Jean-Marie, « L'anima(l), ou la kénose de Dieu », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 35-46.
  - PRIGENT Christian, « Novarina contrôleur général des bouches », *CEE*, n° 6, septembre 1978, p. 105.
- « Supernova contre Big Brother », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 4-5.
- « La démiurgie comique de Valère Novarina », *Ceux qui merdrent*, Paris, P.O.L, 1991, p. 294-299.
- « La langue contre les idoles », *Frictions*, n° 4, printemps-été 2001, p. 31-39.
- PRIQUE Alain, « *Le Drame de la vie* », *Profils*, n° 1, avril 1984, p. 15.
  - QUIROT Odile, KLAUSNER Emmanuelle, « Valère Novarina », *Le Festival d'Avignon 1989*, Le Monde / Actes Sud Papiers, 1989, p. 56-61.
  - RAMAT Christine, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 125-134.
  - REBOTIER Jacques, « L'animal du temps », *La Gazette jaune*, n° 2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989, p. 12.
  - REGNAULT, François, « *L'inquiétude* de Valère Novarina. Poésie orale », *Revue du Rond-Point*, n° 1, automne 2002, Actes-Sud, p. 28-30.
  - RENAUDE Noëlle, « André Marcon, *Le Monologue d'Adramélech* », *Théâtre / Public*, n° 64-65, juillet-octobre 1985, p. 74-75.
- « L'acteur prédicateur », *Théâtre / Public*, n° 6, juillet 1987, p. 45-47.
- ROSSET Clément, « Le syndrôme Novarina », *Le Régime des passions et autres textes*, Paris, Minuit, 2001, p. 57-63.
  - RYGA Pierre-Paul, « L'acquiescement au réel », *Atlantiques*, n° 106, février 1996, p. 15-16.
  - RYKNER Arnaud, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, « Les Essais », 2000.

- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1993.
- RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, « Les Machines à dire dans *L'origine rouge* et *La Scène* de Valère Novarina », *Le personnage théâtral contemporain : décompositions / recompositions*, éditions Théâtrales, 2006, p. 41-45.
- SADOWSKA Irène, « Dire le théâtre pour qu'il soit », *Action théâtre*, n° 9, été 1998.
- « Démiurges à l'oeuvre », *Cassandra*, n° 21, février 1998, p. 12.
- SAINT-ONGE Alexandre (de), « Le corps étrange(r) », *Communauté de sens*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Montréal, UQAM, « Cahiers du Célat », 2002, p. 161- 168.
- SALVY Gérard-Julien, « Vie de Valère Novarina », *TXT*, n° 12, 1980, p. 36-43.
- SANDIER Gilles, « L'air marin réussit à Marcel Maréchal », *La Quinzaine littéraire*, n° 230, avril 1976, p. 26-27.
- SARRAZAC Jean-Pierre, « Le geste testamentaire, notes brèves sur les pouvoirs du théâtre », *Alternatives théâtrales*, n° 37, 1990, p. 12-15. et Céline HERSANT, « *L'Atelier Volant* ou le théâtre de l'origine », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 117-125.
- L'Avenir du drame*, Suisse, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1981, rééd. Circé / Poche, 1999. *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médiannes, « Villégiatures / essais », 1995.
- SCHWARZ-GUYADER Jacqueline, « Novarina vers Freud », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 59-69.
- SEPSI Enikő, « L'ordre rythmique de la parole jetée dans l'espace ou le cérémonial novarinien », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Róci Kiadó / Eötvös Collegium, 2009, p. 9-18 .
- SERMON Julie, « Slogans, inventaires, informations : de la politique dans l'oeuvre de Valère Novarina », *Valère Novarina : le langage en scène*, Frédérik Detue et Olivier Dubouchez dir., Paris, Minard-Lettres modernes, « Ecritures contemporaines », vol. 11, 2009.
- STEINMETZ Jean-Luc, « Fractures d'êtres », *Textuerre*, n° 21-22, mars 1980, p. 59-61.
- « Présentation : Novarina et le *Théâtre des oreilles* », *Térature*, n° 1, 1980, p. 7-12.
- « Radioloxie : entretien avec Joël Benzakin et Thierry Collin, après une réaudition du *Théâtre des oreilles* », *Térature*, n° 1, 1980, p. 23-34.
- « L'impératif nominatoire », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 6-15. *Les temps sont venus*, Nantes, éd. Cécile Defaut, 2005.
- STRUVE Nicolas, « Novarina, Vous qui habitez le temps », *Ecritures dramatiques (essai d'analyse de textes de théâtre)*, sous la direction de Michel Vinaver, Actes Sud, 1993, p. 661- 674.
- SURGERS Anne, « Marcel Maréchal : "Falstaffe est un rebelle" », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2571, 10-17 février 1977, p. 12.
- TACKELS Bruno, « Habiter la partition, entretien avec Daniel Znyk et André Marcon, acteurs dans *L'Origine rouge* », *Mouvement*, n° 10, octobre-décembre 2000, p. 29-33.
- TEMKINE Raymonde, « Orfèvres de la langue », *Europe*, n° 818-819, juin-juillet 1997, p. 251-255.
- « Origine Rouge de Valère Novarina », *Encyclopaedia Universalis*, 2001, p. 370.

- TEULON-NOUAILLES Bernard, « Valère Novarina », *Axe-Sud*, n° 8, Toulouse, printemps 1983, p. 55.
- « *L'Opérette imaginaire* », *Regards*, n° 23, décembre 1998.
- THIERRY Carole, « Valère Novarina, *La Lutte des morts* », *Opus International*, n° 75, hiver 1980, p. 61.
- THOMAS Chantal, « C'est la fête à la langue maternelle », *Digraphe*, n° 22-23, printemps 1980, p. 239-242.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « L'entaille du calame », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 3-6.
- THUMEREL Fabrice, *Le Champ littéraire français au XXe siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, « U », 2002, p.107-112.
- « De *TXT* à *Europe* : Valère Novarina en revues », *La Revue des revues*, n° 32, 2003, p. 79- 83.
- « *Theatrum mundi, mundum theatri. Etdue sociogénétique de la première pièce de Novarina* », *Cahiers Robinson*, n° 15, Université d'Artois, mai 2004, p. 175-204.
- « *Novarina au Français, itinéraire d'un classique de notre modernité* », *L'école des lettres II*, n° 5, décembre 2005, p. 57-63.
- « *Du sacre de L'Origine rouge à la consécration de Novarina (ou comment un avant-gardiste devient classique)* », *Comment sont reçues les oeuvres. Actualité des recherches en sociologie de la réception et des publics*, CHARPENTIER Isabelle dir., Grâne, Créaphis, 2006, p. 61-75.
- « *Le Comique dans le théâtre d'avant-garde de Jarry à Novarina* », [www.ecoledeslettres.fr](http://www.ecoledeslettres.fr), espace « Abonnés », 2006.
- « *Nouvelles de Novarinie* », [www.libr-critique.com](http://www.libr-critique.com), 21 mai 2007.
- TODRANI Jean, « Je parle donc je suis », *L'Eveil*, n° 533, Marseille, 1992.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, « Du théâtre à en perdre le souffle? », *La voix du regard*, n° 17, hiver 2004-2005, p. 120-129.
- TOULZE Thierry, « Les 400 coups d'un écolier Sacripant. Une approche du comique chez Valère Novarina », *Du comique dans le théâtre contemporain, Recherches et Travaux*, n° 69, université Stendhal-Grenoble 3, « Traverses 19-21 », 2007, p. 97-108.
- VAQUIN Agnès, « *Novarina, tel qu'on le parle* », *La Quinzaine littéraire*, n° 752, 16-31 décembre 1998, p. 28.
- VASAK Anouchka, « Festival d'Avignon : novlangue, pataqués et trapèze volant », *Nouvelle Revue Française*, n° 441, octobre 1989, p. 123-125.
- VERHEGGEN Jean-Pierre, « *C'est vraiment nouveaurina* », *TXT*, n° 10, 1978, p. 106-107.
- VERSCHUER Leopold Von, « *Libre chute et danse dans la parole* », communication écrite pour le séminaire européen « Traduire Valère Novarina », Scène Nationale d'Orléans, décembre 1998.
- VIGNAL Philippe (du), « *Valère Novarina, La Fuite de Bouche* », *Art Press International*, n° 16, mars 1978, p. 36.
- VINCENT Jean-Pierre, *Le désordre des vivants*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 121-122.
- VUARNET Jean-Nel, « *Le Babil des classes dangereuses* », *Critique*, n° 381, février 1979, p. 215-216.
- WEISS Allen S., « *Pendant la matière* », *Sulfur*, n° 30, 1992.
- « *Le théâtre de la possession* », *Java*, n° 8, été 1992, p. 21-27.
- « *Onomastique et accumulation : traduire Valère Novarina* », communication écrite pour le séminaire européen « Traduire Valère Novarina », Scène Nationale d'Orléans, décembre 1998.

- « Dix thèses pour détourner une oeuvre », *Alternatives Théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », Belgique, Bruxelles, n° 72, avril 2002, p. 21.
- WELDMAN Sabrina, « La langue quand elle tangué », *Art & culture*, n° 3, Belgique, Bruxelles, novembre 1989, p. 41-43.
- « Cosmogonie », *Art & culture*, n° 10, Belgique, Bruxelles, juin 1991, p. 42.
- ZENITER Alice, « Profane et sacré du langage : exemple d'une utilisation recto-verso des chiffres et des nombres dans l'oeuvre de Novarina », *Le théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi dir., Hongrie, Budapest, Róci Kiadó / Eötvös Collegium, 2009, p. 106-120.
- ZOBEL Eric, « La parole, le théâtre, la vie », *Coulisses* (revue théâtrale de la Faculté de Lettres de Besançon), n° 22, mai 2000, p. 110-111.
- ZNYK Daniel, « L'orgueilleuse modestie de l'acteur », *Théâtre / Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p. 16.

### **REVUES ÉTRANGÈRES (non francophones)**

- BEYERLEIN Kerstin: « "Un drame dans la langue française." Sprachliche Verausgabungsprozesse im Theater von Valère Novarina », in *-berfluss und -berschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens*, Christine Böhler, Suse BAUSCHMID, Thomas LENZ, Oliver RUF dir., Allemagne, Bielefeld, transcript Verlag, 2009, p. 293-206.
- BIGNAMINI Maria, « A propos du *Drame de la vie* », *Primafile*, n° 76, Italie, Turin, août-septembre 2001.
- COSTA Gioia, « Letture di testi di Novarina », *Sipario*, Italie, Milan, novembre 1990.
- « Omaggi a tre scrittori », *Sipario*, Italie, Milan, décembre 1992.
- « Vortici di Lingua », *Eutropia*, revue italo-française du Bureau de Coopération Linguistique et Artistique de l'Ambassade de France en Italie, Italie, Rome, 2002, p. 71-74.
- COSTAZ Gilles, « Tal vez todos mis textos cuentan la historia de una estupefacción », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 30-32.
- GOMEZ GRANDE Fernando, « Traducir a Novarina », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 25-27.
- GOMEZ GRANDE Fernando, LE NY Jacques, « Una Obra para descubrir en los escenarios », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 16.
- HEIBERT Frank, « Neue französische Dramatik », *Theater Heute*, n° 10, Allemagne, Berlin, octobre 1988, p. 35.
- HOYET Marie-José, « Gli strani "uomini" del serraglio Novarina », *Hystrio*, n° 3, Italie, Milan, juillet-septembre 1988, p. 66-67.
- IANNUZI Maria, « Teatro e dintorni », *Prima fila* (mensuel du théâtre et du spectacle vivant), Italie, Turin, février 1999, p. 37-40.
- JOHANSSON Franz, MERCORYOL Yannick, « Lo bello en el teatro es la perspectiva », entretien, *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 28-29
- KNAPP Bettina L., « "Head Plays" : Valère Novarina », *Dalhousie French Studies*, Volume Thirty, Canada, Halifax, printemps 1995, p. 47-158.
- LEMAIRE Gérard-Georges « From the invisible painting to the mute poem », *Flash Art International*, n° 114, États-Unis, New York, 1983, p. 48.
- LOISY Jean de, « New french painting », *Flash Art*, n° 110, États-Unis, New York, janvier 1983, p. 44-48.

- LOPES Leite Angela, « Na fronteira da pintura e do teatro: Tadeusz Kantor e Valère Novarina », *Arte & Ensaios*, n° 18, Université fédérale de Rio de Janeiro, Brésil, Rio de Janeiro, juillet 2009, p. 62-69.
- MAYORGA Juan, « Imágenes iconoclastas », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 33.
- PONTIGGIA Elena, « Valère Novarina, il luogo di Gauss », *Flash Art* (édition italienne), n° 117, Italie, Milan, décembre 1983-janvier 1984, p. 44.
- PRIGENT Christian, « La palabra de Valère Novarina. La lengua contro los idolos », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 17-24.
- RIDEG Zsofia, « *Kepzelelbeti Operett*, notes en assistant au travail de traduction de *L'Opérette imaginaire* », *Figurationen*, n° 1 et 2, Allemagne, Cologne, Blhau Verlag, 2009, p. 191-194.
- SARASOLA Daniel, « Y el verbo se hizo carne », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 34-35.
- SIMONOT Michel, « La lengua, el cuerpo, el escenario », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 36-38.
- SIMONOT Justine, « Entrar en la lengua », *Primer Acto*, n° 292, « Valère Novarina, dossier y Antología », Espagne, Madrid, janvier-février-mars 2002, p. 39-40.
- TURK Edward Baron, « The Sixty-first Avignon Festival (6-27 July 2007), A tradition of Renewal », *The French Review*, vol. 82, n° 1, États-Unis, New York, Octobre 2008.
- VALERI Walter, « Il teatro dello sproloquio », *Sipario*, n° 474, Italie, Milan, janvier 1988, p. 34-35.
- VENOVA, Nina, « Valère Novarina et la musique des mots », *Lik*, n° 5, Bulgarie, mai 2006, p. 31-33.
- VERSCHUER Léopold von, « Freier Fall und Tanz in der Sprache », suivi de « *Das Fleisch des Menschen* », *Scene*, n° 12, Allemagne, Berlin, Theater der Zeit, septembre-octobre 1998. Repris dans un cahier tiré à part: *Theater in Frankreich*.
- « Freier Fall und Tanz in der Sprache. Leopold von Verschuer: Valère Novarina übersetzen. », *Dramaheft. Zeitung zur Gegenwartsdramatik*, Allemagne, Stuttgart, theater rampe Stuttgart Ed., 2002, p. 4-7.
- « "Ich schreibe durch die Ohren." -ber das Theater Valère Novarinas », in *Kunst-Stimmen. Auditive Inszenierungen zwischen Live-Performance und Aufzeichnung*, Doris KOLESCH, Jenny SCHRÖDL dir., Allemagne, Berlin, Theater der Zeit (Recherchen, 21), 2004, p. 178-181.
- WEISS Allen S., « Mouths of Disquietude, V.N. between the *Theater of Cruelty* and *Ecrits Bruts* », *TDR, The Drama Review*, t. 1398, États-Unis, New-York, été 1993, p. 80-94.

### **PRESSES FRANÇAISES**

- ALEXANDER Caroline, « L'Atelier volant », *L'Express*, 4 février 1974.
- ALLART Estelle, « Animo, Anima, Animus », *Scènes Magazine*, Suisse, Genève, février 1988.
- AMETTE Jacques-Pierre, « Shakespeare et compagnie », *Le Point*, 8 mars 1976.
- « Shakespeare et le bébé farceur », *Le Point*, n° 231, 21 février 1977, p. 99.

- AMINE Patrick, « Jean-Pierre Verheggen : *Le degré Zorro de l'écriture* / Valère Novarina : *Le Babil des classes dangereuses* », *Art Press International*, n° 17, avril 1978, p. 37.
- ARVERS Fabienne, « Onde de choc », *Les Inrockuptibles*, 17 octobre 2000.
- « *L'Origine rouge* », *L'express Magazine*, n° 2575, 9 novembre 2000, p. 51.
- « Le théâtre à mains nues », *Les Inrockuptibles*, n° 530, du 25 au 31 janvier 2006, p. 6-8.
- « Théorie des fluides », *Les Inrockuptibles*, n° 532, du 8 au 14 février 2006, p. 76.
- BAECQUE Antoine de, « Valère Novarina fait le lien (à propos de l'exposition à Beaubourg
- « La parole opère l'espace »), *Libération*, 5 mai 2003, p. 33.
- « Novarina, passeur de souffle », *Libération*, 14 novembre 2003, p. 31-32.
- BAUMBERGER Jeanne, « Novarina à la Criée. Quand Adramélech, dit aussi "Battling Marcon", monologue... », *Le Soir*, 14 novembre 1986.
- BARON Jeanine, « Novarina passe Avignon à la moulinette », *La Croix*, 17 juillet 1986, p. 16.
- « Deux Valère du temps », *La Croix*, 20 juillet 1989, p. 16.
- BEHESSSE Pierre, « Scandale au Gymnase. Le vieux Falstaff fait un bras d'honneur au jeune Maréchal », *Sortir*, 4 mars 1976.
- BERNARD René, « Novarina, la bagarre verbale », *L'Express*, 28 juillet 1989, p. 88.
- « Le mitonneur du verbe », *L'Express*, juillet 1991, spécial Avignon.
- BOISSIEU Jean, « Le N.T.N.M. présente "La Fuite de bouche" de Valère Novarina, dans une mise en scène de Bernard Ballet », *Le Provençal*, 4 janvier 1978.
- « "La fuite de bouche" de Valère Novarina », *Le Provençal*, 6 janvier 1978.
- BOST Bernadette, « "L'Atelier volant" de Valère Novarina », *Le Dauphiné libéré*, février 1974.
- « Discours du maître et de l'insoumis », *Le Monde*, 13 juillet 1991.
- BOUCHEZ Emmanuelle, « Inventaire de foire », *Télérama*, n° 2305, 19 mars 1994, p. 150.
- « Au commencement était le verbe », *Télérama* supplément spécial « Avignon 2000 », p. 39-40.
- BOUQUET, Stéphane, « Des acteurs, du théâtre et finalement de la vie », *Les Cahiers du cinéma*, n° 612, mai 2006, p. 84-85.
- BOURCIER, Jean-Pierre, « Le festin Novarina », *La Tribune*, mardi 10 janvier 2006, p. 26.
- BOUTEILLET Maïa, « Novarina en son domaine », *Libération*, 4 décembre 2002, p. 37.
- CARAN Pierre, « J'ai mal au monde », *Scènes magazine*, Suisse, Genève, février 1988.
- « Valère Novarina, au croisement de la poésie et du théâtre », *Le Dauphiné libéré*, 4 novembre 2003.
- « L'Espace furieux de Valère Novarina », *Le Dauphiné libéré*, samedi 28 janvier 2006, p. 10.
- CARRAZ Danièle, « "le drame de la vie": la bombe Novarina », *Le Méridional*, 16 juillet 1996.
- « Novarina: générique et dessins, même combat », *Le Méridional*, 28 juillet 1986.
- « L'atelier volant de Novarina », *Le Méridional*, 17 juillet 1989.

- « *Vous qui habitez le temps*, Novarina au Four et au Moulin (A Paroles) », *Le Méridional*, 20 juillet 1989, p. 5.
- CARTIER Jacqueline, « Marcel Maréchal, entre le ventre de Falstafe et la moustache de Staline », *France-Soir*, 30 mars 1977.
- CASPARY Michel, « Par nos mots et nos montagnes », *24 heures*, Suisse, Lausanne, supplément au n° 212, 12 septembre 2003.
- CHALAIS François, « *Falstafe*, faux et usage de faux », *France-Soir*, 16 février 1977.
- CHENOT Francis, « Le drame d'Adramélech », *Le Drapeau rouge*, 19 novembre 1987.
- CINGRIA Hélène, « Falstaff sur la Canebière », *La Tribune de Genève*, 16 mars 1976, p. 29.
- CLAVEL André, « Valère Novarina au théâtre de la Bastille », *L'art vivant*, mai 1985.
- « Entre en scène Novarina: "Guangladeblibardeglaçon" », *Cactus*, janvier 1987, p. 14-17.
- « L'Aventurier des langues perdues », *Journal de Genève*, 25-26 février 1995.
- « *Mémoire de Crête* », *Le Faucigny*, n° 35, 4 septembre 1993.
- CLOT Philippe, « Cris et beuglements », *Le Matin*, Suisse, Lausanne, 16 septembre 1989.
- CLOUTIER GUY, « La grande mangerie », *Magazine littéraire*, n° 331, avril 1995, p. 108- 109.
- « Valère Novarina : « Mon théâtre est un théâtre du surgissement », *Magazine littéraire*, n° 360, décembre 1997, p. 70-71.
- COLLIARD Eric, « Bouche, oeil, oreille... Novarina », *Art en Bourgogne*, juillet 1989.
- Comédie-Française, *L'Espace furieux*, Revue de presse établie par la Comédie-Française, Paris, 2006.
- COPPERMANN Annie, « Changer sa vie d'épaule », *Les Echos*, 20 novembre 2003.
- CORNAND Brigitte, « Vendredi 26 », *Actuel*, n° 66, avril 1985.
- « L'homme qui parlait tout seul », *Libération Lyon*, 6 novembre 1986.
- COROT Jacques, « La compte est bon. Valère Novarina : les chiffres et les lettres », *La Marseillaise*, 15 juillet 1986, p. 28.
- CORTANZE Gérard de, « Bribouillez et balbouillez », *Libération*, 16 février 1978.
- « *La Lutte des morts* », *Le Magazine littéraire*, n° 158, mars 1980, p. 68.
- COSTAZ Gilles, « Alors cette nouvelle vague, elle vient? », *Le Matin*, 6 mai 1985.
- « Novarina et Lassalle ou l'art du paradoxe », *Le Matin*, 12 juillet 1985, p. 24.
- « Le plus long monologue du monde », *Le Matin*, 26 décembre 1985, p. 20.
- « Un trublion nommé Novarina », *Le Matin*, 15 juillet 1986, p. 19.
- « Du concentré baroque », *Le Matin*, 29 juillet 1986, p. 19.
- « Dieu s'est payé notre tête », *Le Matin*, 12 novembre 1987, p. 18.
- « La santé du désespoir », n° 270, *Le Magazine littéraire*, octobre 1988, p. 164-167.
- « Un très grand auteur », *Les Echos*, 17 juillet 1989, p. 26.
- « Humour juif », *Le Magazine littéraire*, n° 312, juillet-août 1993, p. 12.
- « Coup de poing de poète », *Politis*, n° 439, 10 avril 1997.
- « L'Opérette métaphysique », *Le Magazine littéraire*, n° 396, mars 2001, p. 12.
- « Appétit de rire », *Politis*, n° 439, 13 novembre 2003, p. 16.
- « Le cirque des idées », *Zurban*, 19-25 novembre 2003.

- « Novarina, le pitre sévère », *Les Echos*, supplément week-end, vendredi 13 janvier 2006.
- « Valère Novarina, le cirque hominidien », *L'avant-scène théâtre*, 1er février 2006, p. 135- 136.
- COURNOT Michel, « *Falstafe* à l'Odéon », *Le Monde*, 16 février 1977, p. 29.
- « L'acteur lit son journal », *Le Monde*, 15 novembre 1980, p. 32.
- « Le pitre sur ses grands chevaux », *Le Monde*, 19 juillet 1986, p. 17.
- « Criez, silence », *Le Monde*, 16 juillet 1991.
- « Valère Novarina, toute déprime cessante ! », *Le Monde*, 29-30 novembre 1998.
- CREPU Michel, « La Cène de Valère Novarina », *La Croix*, 12-13 février 1995, p. 17.
- DAROL Guy, « Novarina », *Le Magazine littéraire*, n° 302, septembre 1992, p. 11.
- DELFOUR Jean-Jacques, « Le Repas », *Cassandra*, n° 21, février 1998, p. 14.
- « L'Opérette imaginaire », *Cassandra*, n° 26, décembre 1998, p. 16.
- DEMIDOFF Alexandre, « Raz-de-marée poétique », *Le Temps*, 12 juillet 2000.
- « L'Oreille absolue », *Le Temps*, 9-15 novembre 2002, p. 47.
- « André Marcon, acteur possédé, révèle la musique du poète Valère Novarina à Cernier », *Le Temps*, 21 août 2003.
- « La beauté du théâtre... », entretien, *Le Temps*, 25 octobre 2003.
- DEMOY, Guy, « Un comptable inspiré de la fragilité du monde », *Les Lettres françaises*, Avril 2006 (supplément à *l'Humanité* du 1er avril 2006), p. IV.
- DERUDDER Jean-Claude, « Comment avez-vous fait pour retenir tout ça? », *Nord Eclair*, 3 novembre 1987.
- DEPRAZ André, « Aux limites du théâtre avec Valère Novarina », *Le Dauphiné libéré*, 24 septembre 1989.
- « L'inquiétude de l'ailleurs », *Le Dauphiné libéré*, 6 février 1992.
- « La Chair de l'homme », *Le Dauphiné libéré*, 23 janvier 1995.
- « Le théâtre de Valère Novarina », *Le Dauphiné libéré*, 21 juin 1997.
- « La poésie chez Valère Novarina », *Le Dauphiné libéré*, 19 janvier 1998.
- DESSONS Gérard, « Valère Novarina: le metteur en trou », *Ecrivains présents/La Licorne*, « êtes-vous fous? », novembre 1993, p. 81-88.
- DIEZ Claire, « L'élu-cul-bration d'Adramélech », *Libre Belgique*, 12 novembre 1987.
- Di Meo Philippe, « La Genèse d'après Novarina », *Le Magazine littéraire*, avril 2003.
- DORT Bernard, « Le temps des monologues », *Le Monde*, 25 mai 1980, p. XVIII.
- DREYFUS Alain, « Chanter-vous le "novarinois" », *Libération*, 18 novembre 1998.
- DROUET Jacques-Paul, « Création de "Falstafe" par Marcel Maréchal », *La Croix*, 6 mars 1976.
- DUAULT, Nicole, « Le Français accueille un moderne », *Le Journal du dimanche*, 22 janvier 2006.
- DUC D'ODON J.-P., « L'Espace furieux: détruire la langue pour tout recommencer... », *La Voix du Nord*, 26 novembre 1988.
- DUMUR Guy, « Le miracle Claudel / *Falstafe* de Novarina », *Le Nouvel observateur*, 28 février 1977, p. 76-77.
- DUTEURTRE, Benoît, « L'humanité sublime dans sa bassesse », *Les Lettres françaises*, Avril 2006 (supplément à *l'Humanité* du 1er avril 2006), p. V.

- ENTHOVEN Jean-Paul, « Les tourments de Dieu », *Le Nouvel observateur*, n° 1005, 10 février 1984, p. 13.
- FABRI Sandrine, « Une nouvelle religion : la “novarinie” », *La Gazette de Lausanne*, 22 juillet 1989, p. 1.
- « Avec les acteurs, un travail de chaman », *Journal de Genève*, 9 septembre 1989.
- « Novarina : lumineusement incompréhensible », *Journal de Genève*, 9 septembre 1989.
- « Tourbillons de Valère », *Journal de Genève*, 28 avril 1990, p. 32.
- « Une “viande qui parle” », *Journal de Genève*, 23 janvier 1992, p. 26.
- « Danse au bord du néant », *Journal de Genève*, septembre 1992.
- FILLON Alexandre, « Valère Novarina. Musicien des mots », *Lire*, mars 2006, p. 66-67.
- FOULON Alain, « Quand la culture devient fatigante », *La Nouvelle République*, 7 juillet 1983.
- FOURNIER, Bernard, « *L'Espace furieux de Valère Novarina. Les mots à l'action* », *Aujourd'hui poème*, journal d'information et d'actualité poétique, n° 69, mars 2006, p. 8.
- FOURNIER Thérèse, « Marcel Maréchal veut faire à Marseille ce qu'il a déjà réussi à Lyon », *France-Soir*, 9 mars 1976.
- GALEA Claudine, « L'Atelier volant a les ailes rognées », *La Marseillaise*, 25 juillet 1989.
- GALEY Matthieu, « *Falstaff* de Valère Novarina, Shakespeare vu d'en bas », *Le Quotidien de Paris*, 2 mars 1976, p. 11.
- « *Falstafe*, la célébration d'un personnage », *Le Quotidien de Paris*, 16 février 1977, p. 10.
- GASTELLIÉ Fabian, « Maréchal : “pour un théâtre de la fraternité” », *La Tribune socialiste*, 17 février 1977.
- GAUTIER Jean-Jacques, « *Falstafe*, à la “démessure” de Maréchal », *Le Figaro*, 16 février 1977, p. 20.
- GERMAIN Jean-Luc, « *L'Opérette imaginaire : termites dans la langue de bois* », *Le Télégramme de Brest*, 23 septembre 1998.
- GILLEMONT Danièle, « Les dessins de la colère », *Le Soir*, 2 mai 1991.
- « Novarina ou les extases d'une âme en peine », *Le Soir*, 19 juillet 1991.
- GODARD Colette, « *Falstafe* à Marseille : le vieil homme et le prince », *Le Monde*, 4 mars 1976, p. 13.
- « Aléas de la magie », *Le Monde*, 18 juillet 1986.
- « La belle fragilité d'Agnès Sourdillon », *Le Monde*, 7 juillet 2000.
- GORLIÉ Nadine, « L'Atelier volant », *Lyon Poche*, n° 115, 27 février-5 mars 1974.
- GOURVENEC Patrick, « Entrée perpétuelle », entretien avec Valère Novarina, *Le Gai pied*, n° 439, 11 octobre 1990, p. 32-34.
- GREY Michel, « Compagnon de *Falstafe*, un prince travesti qui sort de *La Dispute* », *L'Aurore*, 8 février 1977.
- GROS Vincent, « C'est l'histoire de 2587 mecs... », *Le Dauphiné*, 28 juillet 1986.
- HAN Jean-Pierre, « Le geste des pauvres hères », *L'Humanité*, 28 février 2006.
- « Eloge de l'acteur », entretien avec Valère Novarina, *Les Lettres françaises*, Avril 2006 (supplément à *L'Humanité* du 1er avril 2006), p. III.
- HELIOT Armelle, « Le livre d'André », *Le Quotidien*, 2 octobre 1986, p. 28.
- « *L'Inquiétude* : la fréquentation des mots », *Le Quotidien de Paris*, 15 juillet 1991, p. 21.

- « *Je suis* », *Le Quotidien de Paris*, 26 septembre 1991, p. 21.
- JAMET Dominique, « *Falstafe*, du Shakespeare aux hormones », *L'Aurore*, 16 février 1977.
- « Le droit à l'erreur », *Le Journal du dimanche*, 20 février 1977.
- KLAUSSNER Emmanuelle, « *Le Discours aux animaux* », *La Croix*, 8 octobre 1986, p. 20.
- « Novarina et son monde fou, fou, fou », *La Croix*, 5 novembre 1986, p. 20.
- « André Marcon en animal de scène », *La Croix*, 3 mars 1988.
- KUTTNER, Hélène, « Novarina met le Français en pièce », entretien, *Paris Match*, du 19 au 25 janvier 2006.
- LA BARDONNIE Mathilde, « Robinson Marcon dans l'océan Novarina », *Libération*, 16 juillet 1991.
- « Drôles de nouvelles de nous-mêmes » (à propos de *La Scène*), *Libération*, 14 novembre 2003
- LAPLACE Yves, « Le théâtre de l'écriture », *Voix ouvrière*, Genève, 10 décembre 1979.
- LAPORTE Dominique-Gilbert, « Valère Novarina, *Le Drame de la vie* », *Art Press*, n° 80, avril 1984.
- LAROCHE Hadrien, « Le verbe incarné » (à propos de *La Scène*), *Les Inrockuptibles*, juillet 2003.
- LAURENT Anne, « Les 2587 drames de Novarina », *Libération*, 8 juillet 1983.
- LEHR Nicolas, « La chair du verbe », *DNA*, 20 janvier 2004.
- « Novarina et ses mots », *DNA*, 25 janvier 2004.
- LEMAIRE Gérard-Georges, « Valère Novarina : la revanche des mots », *Le Quotidien de Paris*, 19 janvier 1978, p. 14.
- « Les classes dangereuses du langage », in *Les Lettres françaises*, Avril 2006 (supplément à *l'Humanité* du 1er avril 2006), p. IV.
- LE MESSAGER, « Valère Novarina à la Comédie-Française », dossier, *Le Messenger*, jeudi 4 mai 2006.
- LEONARDINI Jean-Pierre, « La tripe l'emporte : *Falstafe* », *L'Humanité*, 13 mars 1976, p. 8.
- « La table rase. Au menu, un festin par défaut », *L'Humanité*, 28 novembre 1980.
- « Un éclat de rire béant », *L'Humanité*, 15 juillet 1986.
- LERRANT Jean-Jacques, « *L'Atelier volant* », *Le Progrès*, 22 février 1974.
- « A Marseille, *Falstafe* ou Shakespeare à la façon de Valère Novarina et de Marcel Maréchal », *Le Progrès*, mars 1976.
- « *Falstafe* à Marseille, la gloutonnerie rabelaisienne de Maréchal », *Le Figaro*, 10 mars 1976, p. 20.
- LE TANNEUR Hugue, « Daniel Znyk, baryton imaginaire », *Le Monde*, 16 décembre 1998.
- « Comment transformer un carré en rond ? », *Le Monde*, 4 octobre 2000.
- « Valère Novarina : "le texte réclame chair" », *Aden*, 19 novembre 2003, p. 23.
- « Le corps du texte », *Les Inrockuptibles*, supplément au n° 604, 26 juin 2007, p. 8-9.
- LIBAN Laurence, « Et brûlent les planches... », *L'Express*, n° 2206, 14 octobre 1993.
- « Le bel canto selon Novarina », *L'Express*, n° 2472, 19 novembre 1998.
- « Un homme de paroles », *L'Express Mag - L'Express*, n° 2846, du 19 au 25 janvier 2006, p. 52-53.
- LIGER Baptiste, « Valère Novarina, musicien des mots », *Lire*, mars 2006, p. 66-67.

- LIN Zoé, « Opérette pour de vrai et pour de faux », *L'Humanité*, 5 décembre 1998, p. 14.
- « Cinquième dimension », *L'Humanité*, 12 juillet 2000, p. 13.
- MARCABRU Pierre, « Marcel Maréchal joue *Falstafe* : un personnage en liberté », *France- Soir*, 9 mars 1976.
- « Solitudes parallèles », *Le Figaro*, n° 11 261, 18 novembre 1980.
- « Longs jeux de mots », *Le Figaro*, 16 juillet 1986.
- MATTALLA Alex, « *Falstafe* : du bon théâtre bien écrit, beau, ample, vivant », *Le Méridional*, 28 février 1976.
- MAULPOIX Jean-Michel, « Pour un lyrisme critique », *Le Magazine littéraire*, « La nouvelle poésie française », n° 396, mars 2001, p. 43-45.
- MAURY Pierre, « *Le monologue d'Adramélech*, premier et dernier homme », *Le Soir*, 14 novembre 1987.
- MEICHLER Frédérique, « Il pleut du langage à verse », *L'Alsace*, 24 janvier 2004.
- MEREUZE Didier, « Auteurs cherchent metteur en scène », *Témoignage chrétien*, 28 juillet- 3 août 1986, p. 16.
- « *Le Discours aux animaux* », *Témoignage chrétien*, 29 septembre-5 octobre, 1986, p. 20.
- « Valère Singulier », *La Croix*, 25 septembre 1991, p. 18.
- MERTENAT Thierry, « Obscur Novarina », *La Tribune de Genève*, 16 septembre 1988.
- MIGLIORINI Robert, « Valère Novarina, libérateur de paroles » (à propos de *La Scène*), *La Croix*, 18 novembre 2003, p. 24.
- MOURLET Michel, « Tempête en Avignon », *Valeurs actuelles*, 28 juillet 1986,
- NOTTE Pierre, « Un théâtre où brûler la littérature », *La Terrasse*, novembre 1998.
- PASCAUD Fabienne, « Le théâtre des oreilles », *Télérama*, 12-18 mars 1983, p. 121.
- « grands affamés de verbe charnu ! », *Télérama*, n° 1906, 23 juillet 1986, p. 24-25.
- « Le verbe irrégulier », *Télérama*, n° 2075, 18 octobre 1989, p. 28.
- « La rage des mots », *Télérama*, n° 2176, 26 septembre 1991, p. 22.
- « Tailleur de pièces », *Télérama*, n° 2229, 30 septembre 1992, p. 160.
- « Ecart de langages », *Télérama*, 9 avril 1997, p. 64.
- « Noyés dans *La Scène* », *Télérama*, n° 2810, 19 novembre 2003, p. 74.
- « Les extrêmes », *Télérama*, n° 2925, 1er février 2006, p. 56.
- PERRIER Jean-Louis, « Grâce à Valère Novarina et Dominique Pinon, Louis de Funès est toujours vivant », *Le Monde*, 6 mars 1999.
- « Jeux d'acteurs », *Le Monde*, 25 juillet 2000.
- « Les mots de Valère Novarina incarnés aux Amandiers dans un désir d'infini », *Le Monde*, 11 mai 2001.
- « Sur scène, la mort prise au pied de la lettre » (à propos de *La Scène*), *Le Monde*, 18 novembre 2003.
- PERROS Christiane, « *Falstafe* de Novarina, avec Marcel Maréchal », *Tribune de Genève*, 31 mars 1977.
- POIRET Marie-Françoise, « Valère Novarina sur la toile et sur les planches », *Le Courrier de l'ain*, 4-5 octobre 1986, p. 6.
- PRIGENT Christian, « Ubu et Zorro. La lutte des classes est dans la langue », *Politiquehebd*, n° 300, 13-19 février 1978.
- QUIROT Odile, « L'acteur croque-mots », *Le Monde*, 1er août 1986, p. 14.
- « Le jeu du risque-tout », *Le Monde*, 17 juillet 1987, p. 16.

- « Juste avant le silence », *Le Monde*, 19 juillet 1989.
- « Lettre burlesque », *Le Monde*, 4 avril 1990.
- « Novarina tire la langue », *Le Nouvel observateur*, n° 1688, 27 mars 1997, p. 119.
- « Novarina Circus triomphe », *Le Nouvel observateur*, n° 1780, 17-23 décembre 1998, p. 143.
- « Novarina, dompteur d'animots », *Le Nouvel observateur*, n° 2150, du 19-25 janvier 2006, p. 105.
- RALINE Henry, « *Falstafe* », *La Croix*, 26 février 1977, p. 9.
- RODRIGUEZ Michaël, « Insurrection verbale », *24 heures* (Suisse), 2 octobre 2003.
- ROSBO Patrick de, « Marcel Maréchal, Néron au coeur de l'arène », *Le Quotidien de Paris*, 19-20 février 1977.
- « *Triplure* de et avec J-M Patte, Daniel Zerki, Valère Novarina. L'enterrement du théâtre », *Le Quotidien de Paris*, n° 311, 27 novembre 1980.
- ROYER Philippe, « Louis de Funès, vingt ans après », *La Croix*, 25-26 janvier 2003, p. 15.
- SABON Robert, « "Le drame de la vie" de Valère Novarina. Vertige du délire verbal », *La Gazette provençale*, 21 juillet 1986.
- « L'atelier volant de Valère Novarina, ...quand les phonèmes occultent la sémantique », *La Gazette provençale*, 19 juillet 1989.
- SALINO Brigitte, « L'obstiné du théâtre sans fin – Le théâtre sans fin de Novarina », *Le Monde*, 23 et 24 juillet 1995, p. 1-6.
- « Valère Novarina, la tentation des sommets », *Le Monde*, 10 février 1995.
- « L'écrivain Valère Novarina réinvente, pour la scène, Adam et Eve », *Le Monde*, 2 avril 1997.
- « Valère Novarina ou la jubilation des mots », *Le Monde*, 13 juillet 2000.
- « La Comédie-Française ouvre ses portes à l'auteur Valère Novarina », *Le Monde*, 4 février 2006, p. 26.
- « Dans un "espace furieux", les mots charnels d'un artiste de la langue », *Le Monde*, 4 février 2006, p. 26.
- SANDIER Gilles, « Falstaff le magnifique », *Politique-hebdo*, n° 214, 18 mars 1976.
- « *Triplure* de et par Jean-Marie Patte, Valère Novarina et Danièle Zerki. Le degré zéro du théâtre », *Le Matin*, 17 novembre 1980.
- SCALI Marion, « André Marcon, animal sacré », *Libération*, 26 septembre 1986.
- SOLIS René, « Valère Novarina en chair et en verbe », *Libération*, 25 juillet 1995.
- « Exercice solo chez Novarina », *Libération*, 26 juillet 1997, p. 27.
- « Tout Novarina en son jardin », *Libération*, 1er avril 1997.
- « La drôle d'«Origine» de Novarina », *Libération*, 12 juillet 2000.
- « "L'Espace furieux", pure novalangue », *Libération*, samedi 28 et dimanche 29 janvier 2006, p. 5.
- SOLLERS Philippe, « Le très singulier théâtre de Valère Novarina », *Le Monde*, 22 août 1980, p. 12.
- « Drôle de drame », *Le Monde*, 21 février 2003, p. IX.
- SPIRA Alain, « Valère Novarina l'hallucinateur », *Paris Match*, n° 2844, 20 novembre 2003.
- STRAUCH Caroline, « Le montreur de mots », *Polystyrène*, n° 71 Région Est, janvier 2004, p. 46.

- SURGERS Anne, « Novarina réinvente Falstaff », *Le Quotidien de Paris*, 10 février 1977, p. 12.
- TESSON Philippe, « *Falstafe* (Maréchalissime) », *Le Canard enchaîné*, 23 février 1977, p. 7.
- THEVENON Patrick, « La planète Novarina », *Le Nouvel observateur*, n°1148, 14 novembre 1986, p. 126.
- THIBAUDAT Jean-Pierre, « La "Triplure" de Patte, Novarina et Zerki. Beau comme un promontoire », *Libération*, 21 novembre 1980, n° 2106.
- « Vie et viande de Valère Novarina : l'impossible théâtre », *Libération*, 1er février 1984.
- « 86, l'année Novarina », *Libération*, 12 décembre 1985, p. 38.
- « Payez-vous la tête de Novarina », *Libération*, 18 juillet 1986, p. 31-32.
- « Deux livres pas bêtes sur la vie des animots », *Libération*, 19 novembre 1987, p. 38.
- « Novarina habite à Trécoux-la-langue », *Libération*, 9 octobre 1989.
- « Novarina de pièce en pièce », *Libération*, 3 octobre 1992, p. 37.
- « *Le Feu* prend sa source dans les Alpes », *Libération*, 5 septembre 1994.
- « Novarina, l'ogre de la langue », *Libération*, 12 janvier 1995, p. IV.
- « Celui qui laisse parler la langue », *Libération*, 5-6 mai 2001, p. 32.
- « Novarina à volonté », *Libération*, jeudi 26 janvier 2006.
- « Novarina, la Comédie-Française lui sourit », *Libération*, samedi 28 et dimanche 29 janvier 2006, p. 4-6.
- TOULA-BREYSSE Jean-Luc, « Le théâtre mis à nu par Novarina », *Le Nouvel observateur*, 19 septembre 1991.
- « Valère Novarina, le souffle et le trait », *Le Monde*, n° 6, novembre 2000, p. 26.
- VARENNE Françoise, « Avec *Falstafe* Maréchal veut conquérir Marseille », *Le Figaro*, 25 février 1976, p. 21.
- VERHEGGEN Jean-Pierre, « Carabouillat, tchouc, tchouc nougat ! », *Libération*, 2 octobre 1979, p. 12.
- VILLETARD Xavier, « L'oreille en friche », *Libération*, 12-13 mars 1983, p. 37.
- VILLIEN Bruno, « Une fête en rouge », *Le Nouvel Observateur*, 15 mars 1976, p. 76.
- VOGEL Martine, « Parlez-vous le Novarina », *L'Express*, 6-12 octobre 1989.
- VUARNET Jean-Nel, « Le drame de la langue », *Le Matin*, 20 mars 1984, p. 21.
- WICKER Antoine, « Bon appétit, m'sieurs dames... », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 5 décembre 1997.
- « *La Scène* de Valère Novarina », *DNA*, Mulhouse, janvier 2004.
- YOUSSEI Yasmina, « La famille graphique de Valère Novarina », *Le Journal du dimanche*, 11 mai 2003.
- YSMAL Pierre, « Les fresques », *L'Yonne Républicaine*, 16 février 1977.

#### **PRESSES ÉTRANGÈRES**

- BASCHERA Marco, « Das Drama der Wrter », *Neue Zürche Zeitung*, 9 janvier 2002, p. 54.
- BENACI Joan-Anton, « Valère Novarina, el 'enfant terrible' del Festival de Avignon », *La Vanguardia*, 20 juillet 1989.
- BONINO G. D., « Che paura ridere con Novarina », *La Stampa*, 15 juillet 1986.
- CURTIS Anthony, « Cult figure among the young at Avignon », *Financial Times*, 26 juillet 1989.

- ENCKELL Johanna, « Novarinas innivativa teater », *Hufvudstadsbladet*, 31 octobre 2000.
- FONDEVILA Santiago, « Valère Novarina, o el teatro de la pasion por la palabra », *La Vanguardia*, 22 mai 1991.
- GRACADIAS Soris, « O Corpo das palavras », *Jornal de Letras*, Lisbonne, 23 avril 1997.
- GRANDE Maurizio, « Un chirurgico delle parole », *Rinascita*, 5 août 1989.
- « Parola e spazio », *Rinascita*, 26 août 1990.
- GRAZIOLI Elio, « Nadine Collet et Valère Novarina al circolo Artistico », *La Tribuna*, Bergamo, 1er mars 1981.
- GREGORI Maria Grazia, « Conoscenza carnale », (à propos de *Devant la parole*), *Unita Presse*, Rome, vendredi 8 juin 2001.
- GUNTHER Sabine, « Theater im Kopf und für die Ohren », entretien avec Valère Novarina, *Basler Zeitung*, 8 août 1992.
- JURGS Alexander, « Bühne auf – für Europa », *Prinz*, juin 2004.
- MAMCO, *Connexions, Mille et trois plateaux, 4e épisode*, Revue de presse, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Genève, 2005-2006.
- MANZELLA Gianni, « Lombardi e Novarina, seduzione della parola », *Il manifesto*, 16 octobre 1998.
- MARQUES Carles, « He volgut que els actors considerin la paraula con el seu combustible », entretien, *Avui*, 28 février 1994.
- QUADRI Franco, « L'educazione alla vita dell'eremita Valère », *La Repubblica*, 29 avril 1992.
- SAINT-HILAIRE Jean, « Valère Novarina, archéologue de la parole », *Le Soleil*, Québec, 21 juin 1997.
- SAVIOLI Aggeo, « L'importante è immaginare », *L'Unita*, 22 novembre 1986.
- SCHAAD Béatrice, « Novarina réinvente le langage », *L'Hebdo*, Lausanne, 30 janvier 1992.
- SODDU Ubaldo, « Tre personaggi in cerca di nuovi linguaggi », *Il Messaggero di Roma*, 22 novembre 1986.
- SUCHER Bernd, « Von Mackern und Mpsen », *Suddeutsche Zeitung*, n° 281, 6 décembre 1998, p. 18.
- « Am Anfang war Adam », *Süddeutsche Zeitung*, 4 mai 2001.
- VACCARINO Elisa, « E Avignone aspetta l'antipapa », *Epoca*, 25 juillet 1989.
- VILLIGER HEILIG Barbara, « Form, Farce, Füllung », *Neue Zurcher Zeitung*, 15 juillet 2000.
- VOLLI Ugo, « Una tempesta di parole, Tutto Milano », *La Repubblica*, 21 janvier 1988.
- « Che bravo l'attore tubo », *La Repubblica*, 29 janvier 1991.
- ZINGG, Martin, « -berschumende Sprachlust », *Solothurner Zeitung*, samedi 20 mai 2006, p. 6.

#### **TRAVAUX UNIVERSITAIRES :**

- ALLEN Leigh, *Valere Novarina's, Lesson in Obscurity*, thèse de philosophie sous la direction d'Antoine Compagnon, Columbia University, États-Unis, 2006.
- BIGNAMINI Maria Ricarda, *Introduction à la poétique de Valère Novarina*, mémoire de D.E.A., dirigé par Michel Corvin, Paris III/Sorbonne Nouvelle, 1993.
- BOUCHARDON Marianne, *Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, thèse en langue et littérature françaises, sous la direction de Claude Leroy, Université de Paris X Nanterre, 2004.

- CHENETIER Marion, *L'Oralité dans le théâtre contemporain*, mémoire de D.E.A. d'Etudes théâtrales, sous la direction de J-P. Sarrazac, Paris III/Sorbonne Nouvelle, 1996.
- L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004.
- CORSANEGO Paola, *Il Teatro di Valère Novarina*, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Facoltà di Lettere e Filosofia, 1990.
- COSTA Gioia, *Oralità e scrittura nel teatro di Valère Novarina*, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Cattedra di Metodologia della Critica dello Spettacolo, 1996.
- DI BISCEGLIE Lucia, *Le comique chez Dario Fo et Valère Novarina. Analyse de Mistero buffo, L'Atelier volant et Le Babil des classes dangereuses*, mémoire de maîtrise de Lettres modernes, sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 2003-2004.
- DIEUYZAYDE Louis, *Le Corps du comédien : ses traitements et ses fonctions dans l'expérience théâtrale*, thèse (nouveau régime), en Lettres et Arts, sous la direction de M-C. Tarranger et U. Meyer Lapuyade, Université de Provence, 1997.
- DOUILLET, Marc, *L'Origine rouge de Valère Novarina, Comment l'autre corps dans son espace d'apparition fait re-naître notre chair-langue*, Maîtrise d'Esthétique sous la direction de Geneviève Clancy, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004. *La notion de figure telle qu'elle se déploie aujourd'hui dans les oeuvres des « Ecrivains de plateau permet-elle d'accéder à une conception plus générale de l'oeuvre d'art ?*, Mémoire de DEA d'Esthétique, Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2005-2006.
- DUBOUCLEZ Olivier, « *L'Enfant de Destruction* » *L'iconoclasme dans le théâtre de Valère Novarina*, mémoire de DEA de littérature française, sous la direction de M. le Professeur Denis Guénoun, Université de Paris IV Sorbonne, 2002.
- GARNIER Cécile, *De Henri VI à Falstaff : réécriture et mise en scène*, mémoire de D.E.A. de Lettres Modernes, sous la direction de M.-Cl. Herbert, Université de Provence, 1994.
- HERSANT Céline, *L'oeuvre dans tous ses états, trois histoires de recyclage (V. Novarina, M. Duras, Th. Bernhard)*, mémoire de D.E.A de Théâtre et Arts du spectacle, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Recyclage et fabrique continue du texte. Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu*, thèse de doctorat d'Etudes théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2006.
- MIALON-PONTES Hélène, *Défiguration dans l'oeuvre de Rimbaud et VN*, D.E.A. Langues, littérature et civilisation française, sous la direction de Dominique Carlat, Université Lumière, Lyon II, 2002.
- MOIRENC Elodie, *Projet de scénographie de Vous qui habitez le temps*, Ecole des Beaux Arts d'Avignon, 1992.
- NACHI Ghada, *Valère Novarina : une écriture de la subversion*, thèse de doctorat de Littérature française, sous la direction de Martine Mathieu-Job et Hédia Balafrej, Université Michel de Montaigne, Tours, novembre 2009.
- POITRASSON Virginie, *Écriture et Peinture : le processus de création chez Valère Novarina*, mémoire de DEA sous la direction de Jean-Pierre Martin, département de langue, littérature et civilisation française, Université Lumière Lyon II, juin 2002.

- RAMAT Christine, *Une poétique de la parole*, mémoire de D.E.A. de Lettres Modernes, sous la direction de J-P. Goux, Université François Rabelais, Tours, 1999. *La comédie du verbe. Le comique et le sacré dans l'oeuvre de Valère Novarina*, thèse de doctorat de littérature française et arts du spectacle, sous la direction de Pierre Jourde, Université Stendhal- Grenoble III, septembre 2007.
- ROBERT, Danielle, *Apparition-disparition des formes dans l'oeuvre de Valère Novarina*, DEA Lettres et Arts sous la direction de Michel Guerin, Université de Provence Aix- Marseille I, UFR Lettres, Arts, Communications et Sciences du Langage, 2004.
- SCHAEFFER Céline, *Les métamorphoses de l'espace. L'Espace furieux de Valère Novarina*, mémoire de master 2 en arts du spectacle théâtral, sous la direction de Claude Amey, Université Paris 8-Vincennes, 2007.
- SERMON, Julie, *L'effet figure dans le théâtre contemporain (Valère Novarina, Noëlle Renaude, Philippe Minyana, Jean-Luc Lagarce)*, Doctorat sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004.
- SERRE Christine, *Novarina ou l'écriture du pathétique*, mémoire de D.E.A. de psychologie et psychopathologie clinique, Université de Lyon 2 / Université Claude Bernard, Lyon 1, Institut de Traitement des troubles de l'affectivité et de la cognition, 1998.
- TOULZE Thierry, *Le sacrifice comique de Valère Novarina. Etude rhétorique de la période 75-2004*, thèse de doctorat en Lettres Modernes, sous la direction de Bernadette Bost, Université de Grenoble – UFR de Lettres, Langues, Musiques, 2004.
- TREMBLAY Nicolas, *Le théâtre et l'origine dans l'oeuvre de Valère Novarina*, thèse D'Etudes littéraires, Université du Québec, Montréal, avril 2008.
- TRUCHARD, Elise, *Valère Novarina : De la matière à la figuration*, Maîtrise d'Etudes Théâtrales, sous la direction de Claude Amey, Université de Paris VIII – Vincennes, 2004.
- VOELCKEL, Guillaume, *La transsubstantiation du verbe dans le théâtre de Valère Novarina*, mémoire de DEA, sous la direction de Dennis Guénoun, UFR de Littératures comparées, Université Paris IV, Sorbonne, 2003-2004.
- VUILLARD Louis, *Valère Novarina : L'Opérette imaginaire*, mémoire de D.E.A. de Sciences du Langage didactique et Sémiotique, sous la direction François Migeot, Université de Franche-comté, UFR des sciences du langage, de l'homme et de la société, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Besançon, 2000-2001.
- ZACCO Giorgio, *Il Teatro di Valère Novarina: Il Teatro dell'Attore e del Ritorno alle Origini*, Testi di Laurea in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo, Relatore: Chiar. Mo Prof. Giuseppe Liotta, Facoltà di Lettere e Filosofia, Université de Bologne, 2001-2002.

#### **AUTRES OUVRAGES :**

- ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre modern*. Paris: Gallimard, 1994.
- AL-MAARI. *Chants de la nuit extrême*. Traduction, présentation et calligraphie par Sami-Ali, Genève-Suisse : Verticales, 1998.
- ANDRIEU, Bernard. *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, préface de Gilles Boëtsch. Paris: CNRS éditions, 2006.
- ARDENNE, Paul. *L'image corps "figures de l'homme dans l'art du XXe siècle*. Paris : Editions du Regard, 2001.

- ARGOD-DUTARD, Françoise. *La linguistique littéraire*. Paris : Armand Colin, 1998.
- ARON, Paul et al. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard Folio essais, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Suppliciations*. Paris: Poésie/Gallimard, 2006
- AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris : Armand Colin, 2<sup>ème</sup> édition, 2005.
- BATY, Gaston et CHEVANCE, René. *Histoire des marionnettes*. Paris: PUF/ Que sais-je, deuxième édition, 1972.
- BENSKY, Roger-Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint Genouph : Librairie Nizet, 2000.
- BERNANOCE, Marie. *A la découverte de cent et une pièces*, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse. Montreuil-sous-Bois : Éd. théâtrales Grenoble : CRDP, Académie de Grenoble, 2006.
- BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris : Editions universitaires, 1972.
- BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel. *Histoire de la France littéraire*, Tome 3, Modernités XIXe-XXe siècle. Paris : PUF, 2006
- BOND, Edward. *La Trame cachée*. Paris : L'arche, 2003.
- BOSSUET, Jacques Bénigne. *De la connaissance de Dieu et de soi-même*. Ouvrage posthume. Paris : chez la veuve ALIX, 1741.
- BOYER, Alain. *Kant et Epicure le corps, l'âme, l'esprit*. Paris : PUF, 2004.
- BRAUNSTEIN, Mathieu. *Le bûcher des marionnettes*. Paris : Editions L'œil d'or essais et entretiens, 2006.
- BRAUNSTEIN-SILVESTRE, Florence et PEPIN, Jean-François. *La place du corps dans la culture occidentale*. Paris : Presses universitaire de France, 1999.
- BROOK, Peter. *Points de suspension*. Paris : Editions du seuil, 2004.
- CARLIER, Christophe et GRITON-ROTTERDAM, Nathalie. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1999.
- CARROLL, Lewis. *Alice au pays des merveilles*. Paris : D. de Selliers, 2006.
- CERVELLON, Christophe. *L'animal et l'homme*. Paris : PUF, 2004.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Le corps comme miroir du monde*. Paris: PUF, le fil rouge, 2003.
- CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*. Paris : Albain Michel, 1995.
- CHIRPAZ, François. *Le corps*. Paris : PUF le philosophe, 1977.
- CLAUDEL, Paul. *Art poétique*, Préface. Paris, Gallimard, 1984.
- COLLODI, Gorde. *Pinocchio*. Paris: Fleurus/Enfants, 1993.
- CONFORTES, Claude. *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. Cet ouvrage a été publié avec le soutien de la SACD et avec le concours du centre national du livre et du centre national du théâtre. Paris : Nathan, 2000.
- Corps, littérature, société (1798-1900)*, Sous la direction de Jean-Marie Roulin, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2005.
- COUPRIE, Alain. *La tragédie racinienne*. Paris : Hatier, 1995.
- COUPRIE, Alain. *Le théâtre*. Paris : Armand Colin, 2009.
- COUPRIE, Alain. *Le théâtre, texte, dramaturgie, histoire*. Paris : Armand Colin, 2007.
- DAVID, Martine. *Le Théâtre*. Paris : Belin, 1995.
- De la physionomie humaine*. Dessins de Charles LE BRUN, gravés pour la chalcographie du musée Napoléon en 1806. Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

- DELAFOSSE, Henri Les écrits de Saint Paul, *La seconde épître aux corinthiens*, traduction nouvelle avec introduction et notes. Paris : les Editions Reider.1927.
- DELBONO, Pippo. *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, six entretiens romains avec Hervé PONS, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.
- DELDINE, Roger. *Questions de théâtre, d'une rive à l'autre*. Bruxelles : Théâtre La montagne magique, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : collection "Tel Quel" aux Editions du seuil, 1967.
- DESCARTES, René. *De l'homme*, in *Œuvres philosophiques*. Paris : éditions Garnier, 1963.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode*, in *Œuvres*. Paris : Editions Adam et Tannery, 1996.
- DESCARTES, René. *Œuvres philosophiques I (1618-1637)*. Paris : Classique Garnier, 1988.
- DESCARTES, René. *Œuvres Philosophiques II (1630-1642)*. Paris : Editions Garnier, 1987.
- DIDEROT, Denis. *Écrits sur le théâtre II, Les acteurs, Paradoxe sur le comédien et Lettres à mademoiselle Jodin suivi de Rémond de Sainte-Albine, préface, notes et dossier par Alain Ménil*. Paris: Pocket, Agora les classiques, collection dirigée par François Laurent, 1995
- *Du comique dans le théâtre contemporain*, collectif, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble , Recherches & travaux, n° 69/2007.
- FOURCADE, Dominique. *Jean Fournier, Scabieuses pour lui*. Paris : Michel Chandeigne, 2006.
- ECO, Umberto. *La production des signes*. Paris : Librairie Générale Française, 1992.
- *Festival de l'Imaginaire*. Textes de Françoise Gründ, Pierre Bois et Arwad Esber. Paris : Maison des cultures du monde, Arles : Actes sud, 2007
- FICIN, Michel. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Paris : Les Belles Lettres, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- FOURCADE, Dominique. *MW*. Paris : P.O.L, 2001.
- FOURNEL, Paul. *L'histoire véritable de guignol*. Paris-Genève: Slatkine, 1981
- François CHIRPAZ, François. *Le corps*. Paris : PUF le philosophe,1977.
- GERVEREAU, Laurent. *Les images qui mentent (Histoire du visuel au XXe siècle)*.Paris : Seuil 2000.
- GERVEREAU, Laurent. *Les images qui mentent*. Paris : Seuil, 2000.
- *Gilgameš ou le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris (2 villa Dancourt) : Van Dieren éditeur (aux Pays-Bas), 1995.
- *Gilgamesh*. Adapté par Léo Scheer. Lassay-les-Châteaux : Editions Léo Scheer, 2006.
- GONTIER, Thierry. *De l'homme à l'animal, Paradoxe sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*. Ouvrage publié avec le concours de l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Could. Paris: Collection Philosophie et Mercure, VRIN, 1998.
- GONTIER, Thierry. *L'homme et l'animal la philosophie antique*. Paris : PUF, 1999.
- GUICHET, Jean-Luc. *Rousseau, l'animal et l'homme : l'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*. Paris : Les éditions du cerf, la nuit surveillée, 2006.

- HEIDEGGER, Martin. *Lettre sur l'humanisme*. Trad. MUNIER, R. Paris : Aubier-Montaigne. 3<sup>ème</sup> édition 1983.
- HEIDEGGER, Martin. *Qu'appelle-t-on penser?* Traduction Abecher et G.Granel, Paris: PUF, 1990.
- HUGO, Victor. *La légende des siècles*. Paris : Editions Garnier frères, 1962.
- HUGO, Victor. *La préface de Cromwell, œuvres complètes : critiques*. Paris : Robert Laffont, 1985.
- IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1964.
- JAPELLE, Hubert. *Les enjeux de l'interprétation théâtrale*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- JARRETY, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- JARRY, Alfred. *Œuvres*. Sous la direction de Michel Décaudin et als. Paris : Robert Laffont, 2004.
- JOURDE, Pierre, *La Littérature sans estomac*. Paris : l'esprit des péninsules, 2002.
- JOUVET, Louis. *Le Comédien désincarné*. Paris: Flammarion, 2009.
- JOUVET, Louis. *Témoignage sur le théâtre*. Paris: Flammarion, 2009.
- JUNG, Carl Gustav. *Aspects du drame contemporain*, préface et traduction de R.Cahen-Salabelle. Paris : Editions de la colonne Vendôme, 1948.
- JUNG, Carl Gustav. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses, la marionnette au XXe siècle*. Seconde édition revue et augmentée, Montpellier: Edition L'Entretiens, 2008.
- La Bible. *Traduction œcuménique*, édition intégrale, Paris : Les éditions du Cerf et Société biblique française, 6<sup>ème</sup> édition 86<sup>e</sup> mille, 1988.
- LA BRUYERE, Jean de. *Œuvres complètes*. Editions établie et annotée par Julien BENDA. Paris : Gallimard, 1962.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables choisies*. Présentation de Jean-Pierre Chauveau. Paris : Gallimard, folio classique.1991.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Par A.LEGOUËZ. Paris : Garnier Frères, Libraires-éditeurs, 1883.
- La littérature française: dynamique et histoire II*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, contributions de Michel Delon; Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray; Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, Folio essais, 2007.
- La poésie française aujourd'hui*. Textes réunis par Daniel LEUWERS. Tours : Publication de l'université François Rabelais, 2001.
- LA ROCHEFOUCAULD, François. *Réflexions ou sentences et maximes morales, réflexions diverses*. Présentées avec leurs variantes par Dominique Secretan. Paris : Libraire MINARD et Genève : Librairie DROZ, 1967.
- LAMARTINE, Alphonse. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, 1963.
- Le corps tabou*, internationale de l'imaginaire. Paris : Maison des cultures du monde, Montréal : Leméac, 1998.
- Le corps travesti*. Travestissement, comble du théâtre « entretien avec Olivier Py et Michel Fau réalisé par Bruno Tackels. Bruxelles : Alternatives théâtrales 92, 2007.
- LECOQ, Jacques en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*. Paris : Actes sud-Papiers, 1997.
- FOURNEL, Paul. *Les Marionnettes*. Préface d'Antoine Vitez. Paris: Bordas, 1982.

- *Les Quatrains d'Omar KHAYYAM*, Traduit du persan et présentés par Charles GROLLEAU. Paris : Editions IVREA, 1992.
- LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et Infini*. Paris: Ed. Le Livre de Poche, SD.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques, Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964.
- MANSOURI, Amirouche. *Nô, roman illustré*. Fontaine: Editions Thot, 2007.
- MARQUET, Yves. *La philosophie des Ikhwan Al-Safa, de Dieu à l'homme*. Thèse présentée devant l'université de Paris IV, le 12 juin 1971, service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1973.
- MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Paris: P.U.F., 2007.
- MIQUEL, Jean-Pierre. *Le théâtre des acteurs, ces étranges animaux*. Paris : Flammarion, 1996.
- MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais II*. Paris: PUF, 1922-1923, rééd. 1988.
- MONTAIGNE, Michel. *Éloge de l'animal*. Paris : L'Herne, 2009.
- MONTREDON, Jacques. *Racine, nô, resurgence de port-royal*. Preface de Dany et Jacques Vingler, traduction de David Ball, illustration de Thomas Henriot. Besançon: Cêtre, 2008.
- OIDA, Yoshi avec la collaboraion de Lorna Marshall. *L'acteur invisible. Essai traduit de l'anglais par Isabelle Famchon*. Paris : Actes-Sud, 1998
- PARANT Jean-Luc. *Les yeux au monde*. Paris : Fata Morgana, 2003.
- PARANT, Jean-Luc. *Les yeux l'Envahissement des yeux*. Paris : José Corti, 2002.
- PARANT, Jean-Luc. *Les yeux nouveaux*. Castellare-di-casinca : Lettres vives, 2005.
- PARANT, Jean-Luc. *Les yeux, les boules, les boules, les yeux*. Paris: Réunion des musées nationaux Digne, 1999.
- PARISSE, Lydie. *La « parole trouée » Beckett, Tardieu, Novarina*. CAEN : lettres Modernes Minard, 2008.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris : Librairie générale française 1972.
- PAVIS, Patrice. *Le théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris : Armand Colin, 2004.
- PERI, Noël. *Le théâtre nô. Études sur le drame lyrique japonais : recueil d'articles parus dans le Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient entre 1909 et 1920*, Paris : école française d'Extrême-Orient, 2004.
- PHUM, Sovanna. *Théâtre d'ombres*, texte de Stéphane Janin. Montreuil : Editions de l'ŒIL, 2003.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*. Charleville-Mézières : Institut international de la marionnette Lausanne : L'Age d'homme, 1992.
- PLATON. *Gorgias*. Texte établis par Alfred CROISET revu par Jean-François PRADEAU, introduction et notes par Jean-François PRADEAU. Paris : Les Belles Lettres, 1997.
- PLATON. *Phédon*. Traduction de Monique DIXSAUT. Paris : Flammarion, 1991.
- PLIYA, José. *Le complexe de Thénardier*. Paris : collection des quatre-vents inédit, 2001.
- PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1998.
- PRUNER, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Nathan, 2003.
- *Réponse à huit questions de Philippe Di Meo*. Paru initialement dans *Furor* n°5, Lausanne, janvier, 1982.

- REEBER, Michel .*Les grandes religions dans le monde*. Toulouse : Les essentiels Milan, 1998.
- RICHIR, Luc Auteur. *Dieu, le corps, le volume*. Bruxelles: Edition la Part de l'Oeil, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *L'homme. Textes choisis*. Paris : PUF, Collection SUP, 1971.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 1993.
- SAINT PAUL. *La première épître aux corinthiens*. Traduction nouvelle avec introduction et notes par Henri DELAFOSSE. Paris : Rieder, 1926.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*. Belfor: Editions Circé, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature*, préface d'Arlette Elkaïm-Sartre. Paris : Gallimard, Folio essais, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, folio/essais, 1992.
- SCHMITT, Jean-Claude .*Le corps des images*. Paris: Gallimard, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Paris: Gallimard, 2002.
- SIEFFERT, René. *Arts du Japon, Théâtre classique*. Avec la collaboration de Michel WASSERMAN, Paris: Publications orientalistes de France, 1997.
- SIMONDON, Gilbert. *Deux leçons sur l'animal et l'homme*. Présentation de Jean-Yves château. Paris : Ellipses, 2004.
- SOPHOCLE. *Antigone*. Traduction de Paul Mazon, Introduction, notes et commentaries par Paul Demont, Paris: les Belles Lettres, 1997.
- SOURIAU, Maurice. *La préface de Cromwell, introduction, texte et notes*. Genève : Slatkine Repeints, 1973.
- SOUZENELLE, Annick de. *Le Symbolisme du corps humain*. Paris: Albin Michel, 2000.
- SPINOZA, Baruch. *Ethiques*. Paris: PUF, 1966.
- SURYA, Michel. *Humanimalités*. Clamecy : Editions Léo Scheer, 2004.
- UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : éditions de seuil, 1996.
- Un thème, trois oeuvres, *L'animal et l'homme*, ouvrage publié par Bellosta, Marie-Christine. Paris : Belin, 2004.
- VERDEIL, Jean. *L'acteur et son public, petite histoire d'une étrange relation*. Paris : L'Harmattan, 2009.

#### **DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES :**

- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de et al. *Dictionnaire des écrivains de langue française*. Paris : Larousse, 2001.
- BERCOT, Martine et GUYAUX, André. *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XXe siècle*. Paris : Librairie Générale Française, 1998.
- BERVAL, René. *Dictionnaire du Bouddhisme : termes et concepts*. Monaco: 2ditions du Rocher, 1991.
- BLOCH, Oscar et WARTBURG, Walter Von. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : PUF, 7<sup>ème</sup> édition, 1986.
- *Choisir et jouer les textes dramatiques*. Editions THEATRALES, Centre national du Théâtre. 2003
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995.
- DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Paris : Larousse, Tome 3 Nord-Zumthor, 1987.

- DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures I*. Paris : Librairie Larousse, 1985.
- *Dictionnaire de la Bible* publié par VIGOUROUX et al, Tome 4<sup>ème</sup>. Paris : Letouzey et Ané éditeurs, 1908.
- *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris : Laffont-Bompiani, V.Bompiani et Editions Robert Laffont, 1997.
- *Dictionnaire philosophique universelles, les notions philosophiques*, Volume 2 dirigé par Sylvain AUROUX, Paris : PUF, 3 éditions, 2002.
- GLASSE, Cyril. *Dictionnaire encyclopédique de l'Islam*. Paris : Bordas, 1991.
- GORP, Hendrik van et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- GUERIN, Jean Yves. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- *La Littérature française: dynamique et histoire II*, sous la direction de TADIE, Jean-Yves, contributions de Michel Delon et al. Paris : Gallimard, Folio/essais, 2007.
- LACOSTE, Jean- Yves. *Dictionnaire critique de Théologie*. Paris : PUF, 1998.
- MITTERAND, Henri. *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*. Paris : dictionnaires Le Robert, 1992
- MITTERRAND, Henri. *Dictionnaire des œuvres du XXe siècle, Littérature française et française et francophone*. Paris : Robert les Usuels, 1995.
- STERNBERG, Jacques. *Dictionnaire des idées revues*. Illustré par Roland TOPOR. Paris: Denoël, 1985.
- *Carnavales et mascarades*. Sous la direction de Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux, Préface de Marc Augé. Paris: Bordas: spectacles, 1988
- *Dictionnaire des littératures de langue française*, auteurs M-R, ouvrage publié avec le concours du centre National des Lettres, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey. Paris : Bordas, 1995.
- *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*. Sous la direction de Jeanyves
- *Encyclopédie mondiale des Arts de la marionettes*. Rédacteurs en chef : Henryk Jurkowski, puis Thieri Foulc. Montpellier: Editions L'Entretemps, 2009
- *Encyclopédie philosophique universelle, les Notions philosophiques*, dictionnaire 1, Volume dirigé par Sylvain Auroux, PUF, Paris, 2002
- *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2<sup>ème</sup> édition augmentée, Dominique Viart et Bruno Vercier avec la collaboration de Franck Evrard. Paris : Bordas, 2008.

#### **SITES INTERNET :**

- <http://www.france-mail-forum.de/fmf22/cul/22solis.html>
- [www.heros.limite.com/pagesfr/un.htm](http://www.heros.limite.com/pagesfr/un.htm)
- [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Manon\\_Trollet&action=edit&redlink=1](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Manon_Trollet&action=edit&redlink=1)
- [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Soigne\\_ta\\_droite&action=edit&redlink=1](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Soigne_ta_droite&action=edit&redlink=1)
- [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zanzibar\\_%28film,\\_1989%29&action=edit&redlink=1](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zanzibar_%28film,_1989%29&action=edit&redlink=1)
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/4\\_mai](http://fr.wikipedia.org/wiki/4_mai)
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Christine\\_Pascal](http://fr.wikipedia.org/wiki/Christine_Pascal)
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague\\_%28film%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague_%28film%29),
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc\\_Godard](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard)

- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Val%C3%A8re\\_NOVARINA](http://fr.wikipedia.org/wiki/Val%C3%A8re_NOVARINA)
- <http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/95512395A378B2AAC1256C5200447D2E?OpenDocument>
- [http://www.cnacgp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/95512395A378B2AAC1256C5200447D2E? Open Document](http://www.cnacgp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/95512395A378B2AAC1256C5200447D2E?OpenDocument), 4/7/2009. Carte blanche à Valère NOVARINA
- <http://www.pol-editeur.fr/catalogue/ficheauteur.asp?num=149>
- <http://www.voies.com/cassandra/revue/21/Novarina.html>
- <http://www.france-mail-forum.de/fmf22/cul/22solis.html>
- [http://www.cairn.info/article\\_p.php?ID\\_ARTICLE=RPHI\\_043\\_0299](http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RPHI_043_0299), L'animalité, Georges Chapouthier, *CNRS*.2/5/2009
- Par Elisabeth Poulet Publié sur *Acta* le 12 octobre 2005
- <http://www.NOVARINA.com/vn/biographie.html>.4/6/2006

Résumé : Le corps est l'élément qui s'impose pour aborder l'œuvre de Valère Novarina. Certes, l'auteur traite d'autres thèmes (politique, télévision, etc.) mais le corps reste sa préoccupation centrale. L'approche du corps novarinien semble s'inscrire dans des traditions qu'on peut faire remonter à l'antiquité et qu'on peut aussi la rattacher à une certaine modernité (Jarry, Artaud, etc). Valère Novarina met en avant des notions originales. Une animalité présentée de façon positive, la pantinitude de l'acteur et la sainteté paradoxale de Louis de Funès. Le corps bizarre et étranger est très présent dans son œuvre : un corps surhumain et très humain en même temps. Le côté mystique du corps novarinien nous renvoie à la Bible et aux Ecritures Saintes : il redessine les figures de l'histoire biblique (Adam, Job, Moïse) et la vie de Jésus depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection d'une manière très originale. Nous sommes là devant un sujet délicat qui fait débat et qui concerne chacun de nous : la dualité entre le corps et l'âme. Les réflexions sur la finalité du corps novarinien nous ont conduits à découvrir une certaine spécificité du corps de l'acteur : importance du vide, corps-offrande et parenté entre la scène et le sacré.

Mots-Clés : théâtre, corps, Novarina, Artaud, acteur, pantin, Bible

Abstract : Body appeared as a crucial element in any approach of Valère Novarina's work. Certainly, the author is interested by many other themes –politics, television, etc...– however body remains his central preoccupation. Novarian vision of the body, seems to belong to a traditional perception of it – coming from Antiquity– which could also be linked to a certain modernity –Jarry, Artaud, etc. Valère Novarina highlights creative/ original notions. An animality illustrated through a positive way, the « pantinitude » of the actor and the paradoxical saintliness of Louis de Funès. The strange and unfamiliar body is strongly present in his work : a superhuman body and at the same time a really human one. The mystical aspect of the Novarian body indicates references to Bible and Holly Scriptures : he draws again historical figures of the Bible (Adam, Job, Moses) and the life of Jesus, from his birth to his resurrection, through a highly original style/ way. We are here in front of a delicate topic, subject to debate and which concerns each of us : the duality between body and soul. Reflexions on the finality of the Novarian body lead us to discover a certain specificity of the actor body : importance of a vacuum/emptiness, body offering and kinship/ relationship between scene and sacred.

Keywords : Theate, Body, Novarina, Artaud, Actor, Puppet, Bible

