

Gallicismes/Barbarismes : autour du conflit langagier dans *L'espace furieux* et *Le repas* de Valère Novarina

Shawn Huffman

Numéro 42, automne 2007

Valère Novarina : paroles de théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041686ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041686ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

En venant s'immiscer dans l'expérience que le sujet novarinien fait de la langue française dans les deux pièces à l'étude, le gallicisme et le barbarisme activent à dessein une dissolution du sujet dans le but de le faire renaître dans un nouvel ordre linguistique et corporel. Trois topiques assistent à ce conflit langagier : la présence, l'identité et l'affectivité. Véritable processus de discours en acte, le théâtre novarinien est alchimique, mettant en relief la valeur organique des mots et leur pouvoir de transformation.

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huffman, S. (2007). Gallicismes/Barbarismes : autour du conflit langagier dans *L'espace furieux* et *Le repas* de Valère Novarina. *L'Annuaire théâtral*, (42), 31–40. <https://doi.org/10.7202/041686ar>

Shawn Huffman
Centre de recherche *Figura*
Université du Québec à Montréal

Gallicismes / Barbarismes : autour du conflit langagier dans *L'espace furieux* et *Le repas* de Valère Novarina

Selon l'acception générale, le terme « gallicisme » désigne une construction ou une forme propre à la langue française, mais qui est employée dans une langue qui n'est pas le français. Le gallicisme est un hors-la-loi. Il crée un espace de conflit langagier et de résistance pour ceux qui participent à l'acte de la parole. L'emploi de ce terme pour décrire le théâtre de Valère Novarina peut surprendre, puisque le dramaturge écrit tout de même en français. Je précise donc que je m'en sers pour décrire la langue maternelle « chîée par soi-même », selon la formule de l'auteur. Le gallicisme est-ce « quelque chose qui tombe du corps [...] explosif et atomique et déflagrant » (Novarina, 1989a : 35). Il décrit l'étrangeté de la parole sans avoir recours à un idiome étranger. Le barbarisme, quant à lui, correspond à une faute de langage opérée par l'altération du mot, par la modification de sens ou par la permutation de la syntaxe. Comme le gallicisme, le barbarisme engendre un drame dans la langue : « Je descends aux langues, explique Novarina, dans toutes les langues : la française, l'allemande, l'anglaise, l'italienne, la mexidinne, la latine, la pontique, la trudelle, la lécorne, la bamblique, l'éléphantine, la jublique... Je les fais toutes parler » (Novarina, 1989b : 74). L'usage que je fais de ce terme évoque alors un effet d'étrangeté résultant d'une « contamination » de la langue française par d'autres langues.

Cet article a pour objet l'identification des instances productrices de gallicismes et de barbarismes dans deux pièces de théâtre de Novarina, à savoir *L'espace furieux* et *Le repas*. Ce faisant, il s'agira de procéder à l'examen de l'espace de conflit créé par la rencontre de ces deux modalités de la parole. On verra que cet espace correspond exactement à celui de l'acteur. En créant un drame langagier à même le sujet théâtral, Novarina met en relief un processus de transformation viscérale qui dépend étroitement de l'expérience que le sujet fait de la langue : « Le langage est anthropogène, affirme le dramaturge, c'est le langage qui est germe d'homme [...]. Les mots à la longue font des hommes » (Novarina, 1997b : 71).

Le drame de la langue

Le drame de la langue mis en scène par Novarina est tributaire d'une expérience du français qui rompt avec les perspectives de reproduction linguistique implantées par les grammairistes traditionnelles. Ces perspectives-là, il les refuse, créant à leur place un vide ou un silence propice au surgissement de la parole : « Éclipse, dit-il, point aveugle, trou noir, crépusculement, crépusculation, syncope, blanc dans l'espace, dans la perception » (Novarina, 1989b : 72). Par ailleurs, ce *crépusculement* ne concerne pas que le langage ; il décrit aussi la condition de l'être humain. Examiner alors cette tension langagière chez Novarina comprend nécessairement l'étude de celui qui la vit : « Il n'y a pour l'homme de travail plus intérieur que l'écriture, parce qu'elle opère dans la pensée jusque dans le fond à l'intérieur des mots. Les mots sont ce qu'il y a de plus à l'intérieur, bien plus au fond que notre chair peu profonde » (Novarina, 1989c : 164).

On retrouve trois topiques inhérentes à ce drame de la langue et du sujet : la présence, l'identité et l'affectivité¹. Comme l'illustre le personnage Jean qui dévore corps dans *Le repas*, la *présence* comprend deux dimensions, soit le temps et l'espace : « Temps : soyez patient ; langues, parlez ! Oreilles m'entendez-vous ? Espace, qui que vous soyez, soyez là » (Novarina, 1996 : 13). L'*identité*, elle, concerne le sujet parlant et le scandale causé par le sujet-qui-dit-je : « Je ne sais pas pourquoi la parole était faite, affirme l'essayiste Novarina dans "Pour Louis de Funès", mais certainement pas pour être un jour descendue dans les corps. Tout le scandale, toute la catastrophe vient de là : de la mise en chair de la parole » (Novarina, 1989d : 130). Finalement, l'*affectivité* relève de l'expérience du corps, ce qu'il ressent : « Aië à mes yeux, mal à mes ! [...] Au secours Docteur, y a toutes les langues qui meurent ! Aië l'crrorps, Docteur, y a d'la langue qui r'sort » (Novarina, 1989e : 18). Présence, identité, affectivité : voilà donc les trois topiques émergeant de la rencontre du gallicisme et du barbarisme chez le sujet novarinien, de ce *discours en acte*.

C'est Jacques Fontanille qui, travaillant à partir d'une tradition sémiotique greimasienne, identifie une « autre perspective » sémiotique qui prend pour objet d'étude non pas le discours en tant que « produit final », mais bien en acte : « [La sémiotique] s'exerce maintenant à en repérer l'émergence [de la signification], à dégager les opérations qui la produisent » (Fontanille, 1999 : 7). Il s'agit de saisir la production ou l'interprétation de sens dans sa mouvance même. Ce point de vue donne lieu à de nouvelles problématiques, plus exactement celles des topiques que l'on retrouve dans le théâtre de Novarina, soit la présence, l'identité et l'affectivité. En réunissant ces problématiques au sein de sa nouvelle perspective sémiotique, Fontanille fait une synthèse très productive d'une décennie de recherche en sémiotique sur la perception, sur la subjectivité et sur les passions. La notion du discours en acte, de même que les problématiques qui y sont reliées, se montrent particulièrement aptes à expliquer les processus de signification au théâtre, car la scène, rappelons-le, évolue dans la mouvance même.

La présence

Chez Novarina, le champ de présence langagier se déploie en profondeur spatiale et temporelle. « Entre le centre et les horizons [de ce champ], écrit Fontanille dans un autre contexte, s'exercent les perceptions et les impressions du sujet, qui varient à la fois en intensité et selon la distance et la quantité de figures perçues » (Fontanille, 1999 : 10). Les impressions et les perceptions s'organisent à l'intérieur de ce champ de présence d'où émergera leur signification pour le sujet :

LA FIGURE PAUVRE

Où est-ce que tu vas ?

L'ENFANT TRAVERSANT

Rempporter mon cadavre à l'extérieur de moi.

LA FIGURE PAUVRE

Qu'est-ce que tu lui dis ?

L'ENFANT TRAVERSANT

Qu'on remporte mon cavèdre à l'intérieur de lui ! Si l'espace n'est pas encore ici, voyez-vous, c'est parce que le crime n'a pas encore été poussé. Vous entendez ?

LA FIGURE PAUVRE

Le pauvre néon *Je suis* maintenant est éteint, et les pauvres objets qui parlaient disent couac.

L'ENFANT TRAVERSANT

Ijé : né d'un mariage sans moi, chez la matière ! Né des noces de nuctiambre, de ije ! Ije, né du mariage de la carpe et du néant !

LA FIGURE PAUVRE

Muet blanc : un blanc muet.

L'ENFANT TRAVERSANT

Notre esprit qui êtes, dites si nous sommes ! [...]

LE VIEILLARD CARNATIF (*revenant*).

Nous assistons, impuissants, à notre présence en corps parmi les choses. Nous ne voyons rien, nous avalons tout. [...] J'ai passé ma vie à chercher à penser à quelque chose qui m'empêche d'avoir des idées.

L'ENFANT TRAVERSANT

Nous voudrions nous aussi maintenant nous dépouiller des mots en parlant... Au secours, Éternel, sois présent à ma place ! J'y arrive pas (Novarina, 1997a : 104-106).

Les instances du discours dans ce passage – les personnages qui parlent – perçoivent le paysage proposé par l'univers de la pièce en fonction de deux isotopies : celle de l'intériorité et celle de l'extériorité. À l'isotopie de l'intériorité, appartiennent les figures du cadavre et celles de l'engloutissement. L'isotopie de l'extériorité se crée à partir des figures du « cavèdre », de la présence en corps et des « choses ». Ces isotopies sont organisées dans un champ de présence par le personnage de l'Enfant Traversant, car ce qu'on pourrait appeler le « point de vue » relève de lui à ce moment précis du texte. De plus, le champ de présence organisé autour de l'Enfant Traversant est positionné aux frontières des isotopies de l'intériorité et de l'extériorité annoncées dans le texte. Plus précisément, au lieu de créer un paysage que le sujet peut balayer du regard, la position élaborée par l'Enfant Traversant donne lieu à un point aveugle dans la perception : « [l]e territoire qui s'y déploie échappe à nos habituels points de repère, affirme Guy Cloutier, [...] l'enjeu n'est pas de [...] représenter le monde [...] mais de le faire éclore » (Novarina, 1989c : 162). L'Enfant Traversant, celui qui jette un pont entre l'intérieur et l'extérieur, crée alors un champ de présence où il sera question de non seulement faire éclore le monde, mais aussi de sa propre existence (« Notre esprit qui êtes, dites si nous sommes ! »). Cependant, pour que l'espace puisse éclore, « le crime » doit être commis. L'Enfant Traversant mijote ce crime par le biais du langage, plus exactement par la transformation de sens qu'invitent le gallicisme et le barbarisme. En ce qui touche de plus près le gallicisme, le mot « cavèdre » est un mot-valise qui signifie à la fois le corps trépassé, soit le cadavre et l'espace clos, à savoir la cave. Plus près du barbarisme, le mot « Ije » résulte de l'union du « I » anglais et du « je » français. Cette condensation résume d'ailleurs les conditions de partage vécues par l'Enfant Traversant, à savoir son intériorité et son extériorité simultanées. L'emploi de ces « crimes du langage » sert donc à nommer la situation du personnage. C'est en nommant cette situation que l'Enfant Traversant donne à voir le désir sinon la possibilité de faire naître un univers – le champ – et de naître avec lui – la présence. Par conséquent, le « champ de présence » de ce passage s'organise autour du devenir du personnage justifiant l'« espace

furieux » du titre de la pièce, puisqu'il est question d'une scène de lutte langagière à travers laquelle on tâche de naître, car « la parole est résurrectionnelle, dit Novarina, les mots sont notre tombe, dont nous sortons en parlant » (Novarina, 1989c : 167).

L'identité

L'écllosion de l'univers de l'Enfant Traversant en accompagne une autre, plus précisément celle de l'identité. L'identité dont je parle évoque l'idée d'une trajectoire, d'un parcours. Elle procède du mouvement et implique l'imagination du devenir, du devenir autre, comme l'affirme Fontanille dans un autre contexte. Cette perspective diffère sensiblement de celle élaborée dans la sémiotique traditionnelle qui considère l'identité en fonction de « l'accumulation progressive de rôles et de traits qui [...] sont attribués [au sujet] au fil du discours » (Fontanille, 1999 : 11). Puisque Novarina crée des situations où l'identité s'organise autour d'un devenir du personnage, la possibilité de se pencher sur « la quête d'identité » manifestée par le discours en acte prend alors toute son importance, comme l'illustre d'ailleurs la scène suivante :

LA MANGEUSE OURANIQUE

Inhumains sont les humains et vides sont les adversaires du plein ; l'ordre est respiral : à partir de l'instant de cette première seconde où ils sont prononcés, les mots nous seront ôtés des bouches et nous quitterons la maison. Le temps est vespéral. [...] e vous demande de me sortir la tête que voici, de me l'évacuer d'ici.

[...]

LA PERSONNE CREUSE

« Méréledamanes – mérémelessieurs : que reüsse-teura-t-il dû mon corpû quante jeu manjeru plu ? »

LA MANGEUSE OURANIQUE

En enlevant nos noms dès maintenant, nous allons nous dépouiller du reste de corps qui nous restait.

[...]

LA BOUCHE HÉLAS

Remarquez comme moi-et-ici, et comme moi-et-ailleurs, je vous vois tous les deux pendant que la moitié restante de la sauvagerie des choses m'inquiète.

[...]

LA PERSONNE CREUSE

Ce repas contient la mort d'un mort et ce qu'ils ont digéré : il contient son ventre et nos produits : du hurlique, de la crémance, de la louconfiote, de la cascade de *s'il est là*. Apportez immédiatement un corps, qu'il apporte lui-même son mort sur la scène [...] (Novarina, 1996 : 27-29).

Dans cet extrait du *Repas*, les personnages se trouvent dans une situation similaire à celle de l'Enfant Traversant. Comme ce dernier, ils doivent naître à la vie, mais, pour ce faire, il leur est nécessaire de manger. Les noms de tous les personnages se rangent d'ailleurs dans deux paradigmes reliés à l'ingestion : celui de la disette (l'Avaleur jamais plus, la Bouche Hélas, la Personne Creuse et l'Enfant d'Outrebec) et celui de l'engloutissement (le Mangeur d'Ombre, la Mangeuse Ouranique, Jean qui dévore corps et l'Homme Mordant Ça). Et que mangent-ils ? Ils se mangent eux-mêmes par les mots : « [...] nous ne sommes pas des sujets qui utilisent une langue-outil ou des esprits ayant en sons quelque chose à dire, explique Novarina, mais des animaux qui sont dressés pour renaître en parlant [...]. Nous sommes dans les mots » (Novarina, 1989f : 155). Dans la scène que je viens de citer, Novarina assimile la parole à la mort. Si « l'ordre est respiral », comme le veut la Mangeuse Ouranique, « le temps », lui, est « vespéral », c'est-à-dire qu'il appartient au soir, à un registre de la fin. À ce noyau parole-mort s'ajoute le corps : « ce repas contient la mort d'un mort », affirme la Personne Creuse. L'identité chez Novarina ne relève donc pas du modèle classique du sujet-qui-fait, et encore moins du sujet-qui-pense à la Descartes. Elle passe d'abord par la mise à mort du corps – ce corps bon élève, ce corps intelligent.

Les gallicismes abondent dans ce passage. Sur le plan lexical, d'une part, on y voit : « méréledamanes », « mérémelessieurs », « hurlique », « crémance », « louconfiote » ; sur le plan sémantique, d'autre part, on y lit certaines séquences dont : « je vous demande de me sortir la tête que voici » ou encore, « apportez immédiatement un corps, qu'il apporte lui-même son mort sur la scène ». Ces gallicismes forment la trace de la parole « mastiquée », c'est-à-dire la langue expulsée par l'acteur qui s'en était nourri, qui en est mort pour mieux en renaître.

Il n'y a pas de barbarismes dans ce passage, mais ils sont présents ailleurs dans le texte, surtout en ce qui a trait à la nomination², plus précisément, les noms des choses qu'il faut ingérer. Il s'agit de l'absorption par le corps du barbarisme, ce dernier étant lui aussi un corps, plus exactement le corps étranger qui participe à la mort et qui est le catalyseur de la résurrection du sujet. D'ailleurs, c'est Novarina lui-même qui fait remarquer l'importance de ce processus de déterritorialisation opéré à même la langue :

[...] ma langue [...] est une langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente, faite pour pousser. Le français, [...] c'est à la fois du grec de cirque, du patois d'église, du latin arabesque, de l'anglais larvé, de l'argot de cour, du saxon éboulé, du batave d'oc, du doux-allemand, et de l'italien raccourci (Novarina, 1989f : 153).

L'identité du sujet est une fonction de l'énonciation du texte. Ce qui fait rupture d'avec les théories de l'énonciation dans la présente lecture de Novarina, c'est le fait que le

processus identitaire novarinien valorise la valeur *organique* des mots. Il n'est pas suffisant de dire que l'énonciation régit l'identité du sujet ; selon la perspective du dramaturge français, il faut également considérer l'impact somatique de cette énonciation parfois violente, voire meurtrière. L'identité, c'est le fruit de ce crime, comme l'illustre d'ailleurs l'auteur dans « Lettre aux acteurs » : « Tuer, exténué son corps premier pour trouver l'autre – autre corps, autre respiration, autre économie – qui doit jouer » (Novarina, 1989e : 20).

L'affectivité

L'importance que Novarina accorde au corps dans ses représentations de la subjectivité met en évidence la dernière topique que je vais illustrer dans cette lecture du drame dans la langue ; il s'agit de l'affectivité. Celle-là correspond aux passions, aux émotions et aux sentiments et prend souvent la forme d'une sorte de tremblement somatique ; c'est l'engagement présent du sujet dans le « transport » passionnel. C'est un truisme que d'affirmer que le corps est une composante irréductible de la production du sens au théâtre. Or c'est la rencontre du jeu corporel et linguistique qui, selon Wladimir Kryszinski, « occasionne chez l'acteur une connaissance de la topographie affective du corps » (Kryszinski, 1981 : 155 ; traduction libre). Il s'agit d'une connaissance qui engendre le « double » au théâtre, un double qui prend racine dans le corps parlant, mais qui se détache de lui en même temps : « Car l'homme n'aspire qu'à ça, affirme Novarina, changer le corps donné. C'est la seule passion qui nous anime. Sortir du corps : par la guerre, par le sport, par l'amour, par les maladies, par ascèse, par l'orgie. Toute l'activité, toute la fièvre de l'homme n'est que pour ça » (Novarina, 1989d : 120).

On peut identifier une instance de transport passionnel en observant les signes émis par l'instance du discours. Notons que la séquence passionnelle est souvent caractérisée par un dysfonctionnement narratif – c'est une sorte de fracture dans le tissu du discours, signe potentiel de l'entrée en transe du sujet qui se transporte dans un ailleurs, qui se transforme en sujet autre. La passion, selon Algirdas Greimas et Jacques Fontanille, « c'est la négation du rationnel et du cognitif ; c'est quand le "sentir" déborde le "percevoir" » (1991 : 18). Ainsi prendra forme cette définition dans le dernier passage que j'évoquerai :

SOSIE (*priant*)

Aveugle en face de la présence qui voit, absent en face de la nuit qui m'entend,
je parlais aux objets sans parole et tournais mon dos aux choses qui sont. Mes
mots sont – non en air ni en chair ni en sons qui s'entendent, mais en *han* !...
Je leur jette ma tête à l'envers ! Au secours, gens du silence, délivrez-moi des
mots dont je pââââââarle ! Matière du monde me mange la tête : Matière du
monde est un dangééééééééééééééééé ! (Novarina, 1997a : 133)

Cet extrait montre bien dans quelle mesure la perturbation de l'instance du discours se produit quand Sosie se met à parler en *han*, ce phonème étant une « onomatopée [...] sourde d'un homme qui fait un violent effort » (*NPR*, 2008 : 1212). Les mots « en han » investissent une affectivité qui donne lieu à une fêlure du sujet catalysant un transport passionnel représenté par le bégaiement, voire la paralysie langagière. Cette paralysie est indiciaire d'un débrayage du sujet à ce moment précis du texte en proie aux fluctuations du langage : « Au plus profond, observe le dramaturge, bien plus loin que moi, ma parole ne m'appartient pas, elle est la trace, la marque manquante du mystère d'autrui » (Novarina, 1989c : 167). L'affectivité apparaît alors comme une fracture occasionnée par l'irruption somatique dans le discours. Chez Novarina, c'est le corps même qui constitue une sorte de doublure au discours : « Au secours, gens du silence, délivrez-moi des mots dont je pâââââââarle ! » Transporté par la parole, le sujet passionnel inventera un nouveau langage mitoyen, le valérino ; une sorte de résidu de gallicismes et de barbarismes, celui-là permettant le difficile passage que l'Enfant Traversant n'arrive pas à franchir. La langue crée l'univers du sujet ; en engendrant son identité, elle le transporte dans un ailleurs où il vit dédoublé, ce que va traduire le mystère de la « Ing ». C'est Novarina d'ailleurs qui omet les voyelles, voulant peut-être créer un parallèle avec l'hébreu, langue dans laquelle on omet d'habitude les voyelles à l'écrit. Rappelons à cet effet le commentaire d'Umberto Eco dans *La recherche de la langue parfaite* (1994)³, que l'hébreu était considéré comme la langue adamique, originale, mystique. De même, le conflit langagier résulte de l'effort que le sujet déploie, selon la formule de Novarina, pour « sortir de la mort », et ce, peu importe la langue.

Conclusion

En venant s'immiscer dans l'expérience que le sujet novarinien fait de la langue française dans les deux pièces à l'étude, le gallicisme et le barbarisme activent à dessein une dissolution du sujet dans le but de le faire renaître dans un nouvel ordre linguistique et corporel. Ce sujet est comparable à certains égards au « double théâtral » artaudien à cette différence près que le « double » novarinien vient au monde par le biais de la langue, plus exactement par le conflit langagier, alors que celui d'Antonin Artaud est engendré par un travail corporel. Trois topiques, toutes situées sous le signe de la transformation, assistent à ce conflit langagier : la présence, l'identité et l'affectivité. Véritable processus de discours en acte, le théâtre novarinien est alchimique⁴, mettant en relief la valeur organique des mots et leur pouvoir de transformation.

Notes

1. C'est Fontanille qui identifie ces topiques dans sa proposition d'analyse du « discours en acte » (Fontanille, 1999 : surtout le premier chapitre).
2. On consultera avec profit l'article de Darrault-Harris (1992). Dans cette étude des 1111 néologismes avec lesquels Novarina nomme les 1111 oiseaux à la fin du *Discours aux animaux*, Darrault-Harris établit une « grammaire générative » des néologismes permettant d'identifier avec précision les sous-classes de ce que je nomme « gallicisme » ou « barbarisme ».
3. Voir surtout le deuxième chapitre.
4. J'emploie ce mot dans un sens artaudien : « Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit [...], mais d'une autre réalité dangereuse et typique » (Artaud, 1964 : 73-74).

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (1992), « Comme partout des doubles s'étaient glissés : à propos de l'engendrement du néologisme littéraire », *Sémiotiques*, n° 3, p. 137-148.
- ECO, Umberto (1994), *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature : essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France.
- GREIMAS, Algirdas, et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- KRYSINSKI, Wladimir (1981), « Semiotic Modalities of the Body in Modern Theatre », *Poetics Today*, vol. 2, n° 3, p. 141-161.
- Le Nouveau Petit Robert (NPR)* (2008), Paris, Le Robert, p. 1212.
- NOVARINA, Valère (1989a), « Le drame dans la langue française », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 27-64.
- NOVARINA, Valère (1989b), « Entrée dans le théâtre des oreilles », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 65-81.
- NOVARINA, Valère (1989c), « Chaque mot est un drame », *Magazine littéraire*, n° 270, p. 162-167. Propos recueillis par Guy Cloutier.
- NOVARINA, Valère (1989d), « Pour Louis de Funès », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 111-150.

NOVARINA, Valère (1989e), « Lettre aux acteurs », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 7-26.

NOVARINA, Valère (1989f), « Chaos », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 151-155.

NOVARINA, Valère (1996), *Le repas*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1997a), *L'espace furieux*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1997b), « Mon théâtre est un théâtre de surgissement », *Magazine littéraire*, n° 360, p. 70-71. Propos recueillis par Guy Cloutier.