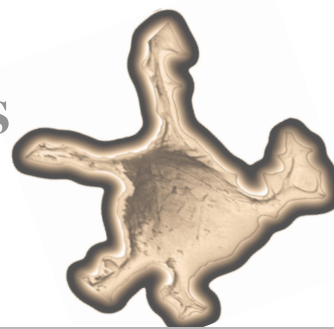


Sylvie Roques  
(Paris 8 – UMR 8037)

# Des organes hors du corps chez Valère Novarina



---

Ma contribution s'inscrit dans l'horizon des interrogations récentes sur le phénomène théâtral qui accompagnent l'impulsion de praticiens, explorent les relations des arts vivants et des sciences humaines, et appartiennent au champ de réflexion de l'ethnoscénologie<sup>1</sup>, discipline définie par Jean-Marie Pradier comme l'étude des pratiques performatives dans divers groupes et communautés culturels du monde entier<sup>2</sup>. L'ethnoscénologie et ses analogons disciplinaires (anthropologie du théâtre et, dans une certaine mesure, *performances studies*) reprennent et développent des intuitions relativement anciennes, notamment celles de Marcel Mauss selon lesquelles le moindre comportement humain correspond à un savoir corporel organisé et renvoie aux « techniques du corps »<sup>3</sup>. Tout en mettant l'accent sur l'importance de l'interdisciplinarité, elles considèrent que l'étude des pratiques spectaculaires ne peut être dissociée de l'examen diachronique et synchronique du rapport au corps dans une société ou une culture données. À l'instar des ethnosciences, elles estiment que toute « définition » du corps s'inscrit dans un contexte historique et culturel. De ce fait, il est légitime d'estimer que la langue porte en elle les éléments constitutifs d'une pensée du corps.

Or, l'abord des images du corps au théâtre renvoie généralement à des registres différents, depuis la dramaturgie et la mise en scène des acteurs jusqu'aux textes de théâtre, c'est-à-dire à l'écriture dramatique. J'ai choisi de situer mon questionnement dans l'horizon des écritures du corps. Plus précisément, ma recherche, s'appuyant sur les résultats d'une étude lexicale recensant les items les plus fréquemment rencontrés, cherche à appréhender les représentations du corps au « niveau zéro » de la langue, telles qu'elles se présentent dans le théâtre de Valère Novarina, auteur vivant qui vient d'entrer au répertoire à la Comédie Française en février 2006 avec *L'Espace Furieux*.

---

<sup>1</sup> Le nom a été adopté par une communauté de chercheurs et de praticiens à la suite d'un colloque international du centre de l'Ethnoscénologie qui a eu lieu à l'UNESCO le 3 mai 1995. On peut lire en ce sens l'article de Jean-Marie Pradier, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de l'imaginaire [La scène et la terre questions d'ethnoscénologie]*, 5, Paris, Actes Sud Babel/ Maison des cultures du monde, 1996, p. 13.

<sup>2</sup> Jean-Marie Pradier, « L'ethnoscénologie vers une scénologie générale », in C. Amey, J.-P. Berthet et M. Jimenez éd., *L'Œuvre d'art et la critique*, Paris, Klincksiek, 2001, p. 157.

<sup>3</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950/1936, p. 365. [Extrait du *Journal de psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934].

# Une nouvelle géographie du corps

La recension des différentes références au corps dans le théâtre de Novarina montre que l'item « corps » est très fréquemment cité de même que les items « chair », « viande » ou encore « trou ». L'étude a été effectuée avec le logiciel « Alceste » mis au point par Max Reinert. La méthodologie qu'il met en œuvre est dénommée « Analyse Lexicale par Contexte » ou « A.L.C. » par son auteur<sup>4</sup>.

Si l'on cherche à cerner le corps dont il est question, une certaine organicité<sup>5</sup> semble se dégager. Les références anatomiques ou physiologiques retiennent particulièrement l'attention. Elles induisent une nouvelle géographie du corps mêlant organes et orifices, humeurs et muscles, comme si l'auteur avait voulu épuiser toutes les possibilités du corps humain et instaurer une circulation nouvelle.

## Le corps de l'acteur

Le modèle choisi est l'acteur de théâtre. Pourtant, ce n'est plus l'expressivité qui est la qualité essentielle du comédien. En effet, pour Novarina, celle-ci consiste plutôt en sa capacité à dévoiler un passage, un ailleurs. Assurément, dans la tradition, il est peu question du corps vivant, des os et des muscles, des liquides et des nerfs. L'art de l'acteur est essentiellement perçu alors comme un art de la parole et de la déclamation. A la fin du xx<sup>e</sup> siècle, un changement s'opère : avec l'acteur, c'est tout un processus dynamique qui se met en place. Il nous est montré comment descendre dans le corps comme dans la langue, et utiliser ses poumons, sa respiration. Il importe alors de retrouver cette liberté du souffle qui va jusqu'aux limites, jusqu'à l'asphyxie :

Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.<sup>6</sup>

Dans cette perspective, le comédien est à l'image du sportif ou de l'athlète affectif qu'évoque Artaud. Dans le cas de Novarina, c'est bien l'intérieur du corps qui nous est « dévoilé » avec l'acteur, puisque lorsque celui-ci joue, son épiderme devient transparent et on voit ce qu'il y a dedans. Il s'agit bien d'une transparence symbolique : l'acteur ne peut évidemment pas « montrer » son intérieur. Il a en charge de le suggérer. Il ne s'évide pas sur scène, mais en proférant le texte il nous révèle le passage de la matérialité du langage à travers son corps, son rythme physique est sensible. Il rend ainsi présent « son intérieur ». Il exhibe donc ses profondeurs, à l'image de l'écorché de Honoré Fragonard, et montre les systèmes vasculaire, lymphatique et nerveux :

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

---

<sup>4</sup> Max Reinert, « Un logiciel d'analyse lexicale : A.L.C.E.S.T.E. », *Les Cahiers de l'analyse des données*, XI, 4, 1986, p. 472.

<sup>5</sup> On peut entendre ce terme « organicité » comme lié à la notion d'impulsion et inscrit dans la vie intime du corps.

<sup>6</sup> Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 9. Dans la suite de l'article, nous abrègerons la référence à l'auteur par les initiales V.N.

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>7</sup>

Cependant, il nous faut souligner qu'à la différence du célèbre céroplasticien, le corps chez Novarina n'est pas vernissé et sec, mais appartient à l'ordre de l'humide et du vivant. Ce discours sur le corps nous invite à comprendre le fonctionnement interne de l'acteur-performer et à nous interroger sur un tel intérêt pour ce qui est habituellement caché à l'intérieur du corps. Vouloir nous montrer l'intérieur du corps, n'est-ce pas vouloir réorganiser les signifiants du corps et de l'esprit et faire exister du fond corporel ?

## Un autre fonctionnement

Dans cette perspective, Novarina rappelle qu'avec son jeu, l'acteur donne à voir « un corps qui fonctionne dans l'autre sens »<sup>8</sup>. Aussi pour l'acteur s'agit-il de retourner la peau comme les apparences et de transgresser les frontières corporelles – comme le précise Novarina, c'est « *son corps-dedans* », « *le corps pas visible* », « *le corps d'intérieur* »<sup>9</sup> qui veut sortir. Comment entendre ces termes ?

Par un retournement transgressif, l'enveloppe extérieure, faite de peau qui d'habitude sert de barrière infranchissable entre le dedans et le dehors, devient enveloppe intérieure. Novarina précise encore que c'est :

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 des circuits contraires, à forces de courants, à force d'être renvoyé et expulsé [...] 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>10</sup>

Ce renversement du fonctionnement habituel du corps induit une nouvelle visibilité pour le spectateur et renvoie à toute une machinerie corporelle. Le comédien nous dévoile ainsi sa chair constituée de muscles et de viscères, les mécanismes internes qui participent au processus émotionnel et à leur fonctionnement. Par conséquent, la conception que développe Novarina renouvelle la vision que l'on peut avoir de l'acteur. Celui-ci n'est plus perçu comme une simple « silhouette chic de marionnette stylée » ou un « pantin exécuter »<sup>11</sup>. Il n'est pas davantage un interprète ou un instrument, mais « le seul endroit où ça se passe »<sup>12</sup>. Le corps du comédien cesse alors d'être un lieu clos et devient espace ouvert.

Novarina nous donne donc à lire un corps devenu transparent où les organes semblent quitter de manière fantasmagique et quasi obscène leur positionnement interne et, en franchissant les limites, prendre place dans le monde.

---

<sup>7</sup> V.N., *id.*, p. 22.

<sup>8</sup> V.N., *ibid.*

<sup>9</sup> V.N., *id.*, p. 23.

<sup>10</sup> V.N., *ibid.*

<sup>11</sup> V.N., *ibid.*

<sup>12</sup> V.N., *id.*, p. 22.

# Un corps-animal

Dans les pièces de Novarina, le regard sur le corps démontre aussi un intérêt pour ses limites et semble inverser les données usuelles, l'intériorité devenant extériorité. Ce renversement des contraires brouille les frontières des corps. Tout est symbolique, tout est métaphore, mais « retourner la peau », essentiellement avec la matérialité du langage, c'est finalement suggérer les orifices, la chair ou la viande, et donner à voir ce qui habituellement nous est caché. Cette lecture organique du corps attire notre attention sur des « repères » et des objets qui animalisent.

## Le corps viande

Les termes mêmes de « chair » et « viande » sont fréquemment cités. Or, la chair n'est pas décrite mais perçue plutôt dans sa globalité, comme quelque chose d'informe et sans contour. Tout compte fait, selon Novarina, la chair, source de manque, doit être quittée – c'est « la chair aux huit mille trous »<sup>13</sup> dont l'acteur se sépare. Pour les personnages, la chair est l'objet d'« évaluation qualitative », et prend l'acception de « viande », comme en témoigne, dans *L'Origine rouge*, le personnage d'« Une Femme par la fenêtre » : « Ah, votre viande est considérablement salée ! Tu sens bon la caverne »<sup>14</sup>. La notion de viande renvoie à une zone commune à l'homme et l'animal, à une zone d'indécidabilité ; mais rapprocher la chair de la viande c'est aussi suggérer une continuité entre le corps vivant et le cadavre, la chair en décomposition.

Si l'on cherche plus précisément à cerner ce corps-viande dans l'univers novarinien, un déplacement s'opère, puisque c'est une définition toute métaphysique qui nous en est donnée. « L'Homme », dans *L'Inquiétude*, précise ainsi :

Celui qui entrera me hurla aux oreilles de sortie : « 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 ! »<sup>15</sup>

Le corps-viande s'inscrit donc dans cette quête spirituelle où le rien et l'abîme pourraient être conditions de plénitude. Cependant, le corps ainsi saisi s'inscrit plutôt dans la confusion. Il semble écartelé entre l'Être et le néant et appartenir à cet entre-deux situé entre vivants et morts.

## La question des orifices

La question des frontières et des marges semble donc récurrente dans le domaine corporel du théâtre de Valère Novarina. Habituellement, c'est la peau qui est envisagée comme interface entre le dedans et le dehors ; or l'item « peau » est très rarement rencontré dans les textes du dramaturge. Cette interrogation sur les limites du corps repose donc sur d'autres repères. De fait, les références nombreuses aux orifices du

---

<sup>13</sup> V.N., « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 121.

<sup>14</sup> V.N., *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, p. 48.

<sup>15</sup> V.N., *L'Inquiétude*, Paris, P.O.L., 1993, p. 45.

corps, définis comme limites, s'insèrent dans une interrogation centrale : par où commence le corps humain ?

Ces allusions aux orifices chez Novarina peuvent être perçues comme tentative de rapprochement entre l'homme et l'animal et induire une perspective inquiétante. Il semble qu'une rotation intervienne alors, nous faisant passer d'une perspective verticale à une perspective horizontale. En ce sens, à l'axe bouche/œil qui caractérise le visage humain, se substitue l'axe bouche/anus, qui caractérise l'animal à quatre pattes. Cette inversion des axes, que l'on retrouve notamment dans les textes *Lettre aux acteurs* (1979/1989) et *La Fuite de bouche* (1978), brouille l'image du corps et le rend informe et diffus. De plus, la signification accordée aux orifices, nommés « les trois embouchures »<sup>16</sup> (bouche, anus, vagin) ou « les trois sphincters »<sup>17</sup>, varie également en fonction de la relation dehors/dedans. Le corps paraît s'ouvrir ou se fermer au monde. En ce sens, les orifices sont perçus comme les ouvertures du corps. Aussi ce jeu avec les limites entraîne-t-il une nouvelle confusion.

## Un glissement des frontières

Cette référence au bas du corps dans plusieurs pièces de Novarina est proche du corps grotesque qu'évoque Michaël Bakhtine et constitue en quelque sorte, selon la formule de Daniel Arasse, « le contre-modèle »<sup>18</sup> d'un corps civilisé qui aurait intériorisé les contraintes comme les règles de bienséance. Cependant, une distinction est à faire avec Novarina. En effet, bien que celui-ci paraisse privilégier le bas du corps, il n'en retient que les orifices, qui prennent une acception bien particulière puisqu'ils sont réversibles et paraissent se substituer les uns aux autres. Parlant des employés de *L'Atelier Volant*, il écrit : « L'anus, ils savent ce que c'est, ils ne connaissent que ça. Et ils apprennent à parler avec, ils commencent à parler avec... »<sup>19</sup>. Novarina va plus loin dans cette idée de circularité entre le dedans et le dehors, puisqu'une sorte de métaphore du langage nous est donnée, qui s'appuie sur la dualité entre absorption et éjection. Comme l'indique Christian Prigent, « Valère Novarina reprend ce mythe trivial d'une langue interdite de parole et donc éjectée par l'organe symétrique et "bas" »<sup>20</sup>. On peut songer à l'aphorisme attribué à Heine selon lequel « Le chien à qui on met une muselière aboie par le derrière », et qui indique le lien entre l'activité des deux pôles de l'appareil digestif. L'émission vocale ne serait dès lors que l'image renversée de l'émission fécale. Novarina ajoute dans cette optique : « Ce sont les mêmes muscles du ventre qui, pressant boyaux ou poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole »<sup>21</sup>. On peut y voir l'intention d'ancrer le corps dans la matérialité et dans un cycle mêlant destruction et régénération.

---

<sup>16</sup> V.N., « Lettre aux acteurs », éd. cit., p. 15.

<sup>17</sup> V.N., *id.*, p. 19.

<sup>18</sup> Daniel Arasse, « La chair, la grâce, le sublime », in *Histoire du corps*, t. I, A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello dir., Paris, Seuil, 2005, p. 446.

<sup>19</sup> V.N., « Lettre aux acteurs », éd. cit., p. 12.

<sup>20</sup> Christian Prigent, « La langue contre les idoles », in Alain Berset éd., *Valère Novarina théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001, p. 13.

<sup>21</sup> V.N., « Lettre aux acteurs », éd. cit., p. 10.

## La question du genre

Il importe d'ajouter à cette description des images du corps tendant vers l'organique et l'animalité que nous avons également affaire à un corps sexué, qui s'oppose à la vision d'un corps neutre. Plus précisément, le corps du comédien évoque un corps féminin :

c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'intérieur, c'est le corps à organes. C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Parce qu'ils savent que leur sexe est dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus ; avec leur vagin, pas avec leur machin.<sup>22</sup>

Cette féminité de base du comédien joue sur la confusion des genres, faisant passer du genre masculin au genre féminin. Ce changement de genre apparaît à plusieurs reprises et questionne l'identité du personnage, qui serait à la fois homme et femme. Dans *L'Inquiétude*, ce phénomène se répète avec la question posée par « L'Homme », qui met au jour la question de l'apparence : « Qu'est-ce que j'ai eu dans toute ma vie d'homme nu déguisé en femmes ? »<sup>23</sup>. De la même façon, un renversement de genre s'effectue dans *La Fuite de bouche*, avec les propos de Père Pélican : « J'ai des seins, Marie, je te jure. Je suis couvert de seins »<sup>24</sup>. Ces paroles indiquent une réversibilité et un bouleversement du corps : la différence ne serait plus seulement fondée sur l'apparence mais plutôt sur une transgression au niveau biologique. Novarina va plus loin en parlant de l'acteur, qui est « non seulement trans-sexuel mais trans-vivant. L'acteur, c'est un pas vers la suite, quelqu'un qui veut sauter »<sup>25</sup>. Dans cette perspective, c'est surtout un corps-limite, sans dedans ni dehors, qui nous est montré, et qui fait échec à tout essai de catégorisation. Les frontières corporelles tombent et les fonctions anatomiques se mélangent, comme parler et manger. Il s'agit d'un principe touchant à l'ensemble des délimitations : une subversion des ancrages physiques. Ainsi, les sexes se confondent : les personnages passent du genre masculin au genre féminin. Cette confusion est également perceptible dans le domaine de l'existence puisque comme le note très justement Annie Gay<sup>26</sup>, la vie et la mort s'enchevêtrent.

## Un corps glorieux

Un second type d'images du corps est discernable dans les pièces étudiées, renvoyant à un corps non-organique, qui ne s'éprouve pas comme un corps personnel, mais s'apparente à un corps glorieux.

---

<sup>22</sup> V.N., *id.*, p. 25.

<sup>23</sup> V.N., *L'Inquiétude*, éd. cit., p. 8.

<sup>24</sup> V.N., *La Fuite de Bouche*, Marseille, Jeanne Laffite, coll. Approches « répertoire », 1978, p. 21.

<sup>25</sup> V.N., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 67.

<sup>26</sup> Annie Gay, « Une « spirale respirée », in *Valère Novarina théâtres du verbe*, A. Berset dir., Paris, José Corti, 2001, p. 162.

## Les figures du vide

Le corps de l'acteur est qualifié de glorieux parce « c'est un corps défait »<sup>27</sup>. Une pratique de la destruction est donc mise en place dans la mesure où être acteur, « c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître »<sup>28</sup>. Novarina précise que cette disparition se manifeste sous la forme d'un sacrifice, car l'acteur bien avisé est celui qui « s'assassine lui-même avant d'entrer »<sup>29</sup>. Aussi le principe qui en découle est d'exténuer le corps premier pour trouver l'autre corps. Pour Novarina, le travail sur le souffle chez le comédien conduit déjà à vider le corps du sang, des viscères, des muscles, afin de devenir seulement parole. Deux directions semblent s'imposer chez ses personnages : d'une part, le corps est le signe d'un passage entre deux mondes, d'autre part, il est synonyme de leurre, de mensonge ou de danger. En ce sens, il est l'objet d'une inquiétude, d'un questionnement perpétuel. De manière récurrente, Novarina nous amène donc à nous interroger sur l'incarnation, sur cette étrangeté d'être dans un corps. Il est question du souvenir d'une chute et de « l'étonnement comique de naître c'est-à-dire de tomber d'un corps dans un autre »<sup>30</sup>. Il y a comme une sidération du personnage à « se retrouver comme à l'intérieur d'une enveloppe corporelle intérieure à l'univers »<sup>31</sup> dira Novarina. Le corps est alors perçu comme enveloppe qui n'est plus protectrice mais l'image d'une prison. Dans cette perspective, l'incarnation est perçue comme erreur ou piège.

Dans *L'Animal du temps*, l'homme s'interroge : « Dites Octeur, quand on s'est trompé de corps... »<sup>32</sup>. L'inadaptation engendrée par ce corps inconnu se lit dans les propos de « L'enfant des cendres » dans *Vous qui habitez le temps* : « Mon corps est en trop abbé, j'ai trop tort d'être dedans »<sup>33</sup>. Une impression d'étrangeté s'en dégage, les personnages semblant comparables à des revenants, hypothèse confirmée par les paroles de « L'enfant des cendres » : « Moi aussi, j'ai dû être en mort pour avoir un corps ; si j'étais esprit je ne serais pas d'ici »<sup>34</sup>. Le corps se situe donc dans une proximité avec la mort. Dans cette optique, tous les personnages novariniens semblent avoir expérimenté ce passage avec la mort, qui les fait ressembler aux fantômes et qui rend le deuil impossible.

## L'identité

De la même manière qu'il existe une incertitude au niveau des frontières du corps, il existe une incertitude au niveau des frontières du moi. Un identique phénomène de décentrement est à l'œuvre, qui conduit les personnages à s'inscrire dans les marges, dans un monde de l'entre-deux où ils sont susceptibles de basculer tantôt au centre, tantôt sur les bords.

<sup>27</sup>V.N., « L'homme hors de lui », [Entretien avec Jean-Marie Thomasseau], *Europe*, n° 880-881, 2002, p. 164.

<sup>28</sup>V.N., « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, p. 118.

<sup>29</sup>V.N., *ibid.*

<sup>30</sup>V.N., « L'Homme hors de lui », p. 166.

<sup>31</sup>V.N., *ibid.*

<sup>32</sup>V.N., *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993, p. 24.

<sup>33</sup>V.N., *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989, p. 24.

<sup>34</sup>V.N., *id.*, p. 25.

Dans cette perspective, les propos du « Veilleur » dans *Vous qui habitez le temps* sont éclairants lorsqu'il dit à « L'enfant des Cendres » : « Vous avez perdu les bords »<sup>35</sup>. Or, perdre les bords signifie perdre les limites, les bornes. Une telle proposition indique une perte de repères ainsi qu'une possible confusion : perdre les bords serait alors comparable à se confronter à l'étrangeté ou à la folie. Une désagrégation semble à l'œuvre.

En effet, le personnage, tout comme il cherche à atteindre l'anéantissement du corps par une pratique de la kénôse, tend à la destruction de son moi. Il est ainsi confronté à l'expérience de son propre néant et se trouve mis en danger. Une scission semble intervenir entre le corps et la conscience, ce qui entraîne un déséquilibre. Le doute surgit ainsi lorsque « L'enfant des Cendres » se demande s'il meurt ou s'il vit : « Venez dans moi lire dans mes yeux, me dire si vous le pouvez si j'agonise ou si je nais[...] »<sup>36</sup>. Tout compte fait, le personnage novarinien semble égaré, il a besoin du regard de l'Autre, pour confirmer son existence, son sentiment d'exister. Ainsi, cette même incertitude jaillit avec Sosie dans *L'Espace Furieux* (1997). Lorsque « La figure Pauvre » le questionne et lui demande ce qu'il dit chaque matin à ses mains, lorsqu'il les voit, celui-ci répond : «Elles sont à moi. C'est parce je leur ai répété le cri que le monde a poussé en naissant et que personne n'a entendu.»<sup>37</sup>. On peut en déduire que pour Sosie, ce corps n'est pas posé comme d'emblée sien. Cette même incertitude apparaît à nouveau dans les propos de Panthée dans *L'Origine rouge*, et va jusqu'à la dissociation : « Je souffre dans mon corps sans avoir la preuve qu'il est à moi »<sup>38</sup>. La perte des frontières corporelles, qui a été mise en évidence avec le modèle d'un corps transparent du comédien ou la réorganisation des organes hors du corps, avec le cas des orifices, conduit à la mise à distance du corps qui n'est pas reconnu. Cette perte de repères au niveau corporel peut rappeler certains symptômes de la maladie mentale. Un glissement s'est opéré : la problématique de la confusion au niveau des limites corporelles atteint la sphère de l'identité.

Dans cette perspective, c'est le *cogito* de Descartes qui est remis en question, puisque le « Je pense donc je suis » ne conduit plus à une vérité première. En réalité, les personnages novariniens dénoncent peut-être cette « illusion d'un sujet monadique, d'une personne totale assurée de s'appartenir »<sup>39</sup> évoquée par Pontalis : à l'image du personnage moderne, qui n'en finit pas « de creuser – comme on creuse sa tombe – sa propre absence d'identité »<sup>40</sup>, ils ont perdu toute unité, et demeurent dans la confusion, au niveau corporel et identitaire.

---

<sup>35</sup> V.N., *id.*, p. 25.

<sup>36</sup> V.N., *id.*, p. 23.

<sup>37</sup> V.N., *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L., 1997, p. 52.

<sup>38</sup> V.N., *L'Origine rouge*, p. 66.

<sup>39</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977, p. 161.

<sup>40</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Etudes Théâtrales*, 20, 2001, p. 47.



## Annexe

J'ai appliqué la méthodologie A.L.C.E.S.T.E. à un corpus de quarante-quatre pièces de théâtre de dix-huit auteurs contemporains<sup>41</sup>. Cette méthodologie s'inscrit principalement dans le courant de la statistique textuelle selon la terminologie de Ludovic Lebart et André Salem<sup>42</sup> et s'approche aussi de l'analyse de discours développée par Pierre Achard<sup>43</sup>. Dans cette perspective, l'objectif de la méthodologie A.L.C.E.S.T.E. se rapproche davantage de celui de l'analyse de discours que de la lexicométrie<sup>44</sup>. Autrement dit, il s'agit d'une analyse qualitative plus que d'un comptage brut. Les résultats de l'analyse des pièces de Valère Novarina présentées dans cet article constituent une partie de l'analyse globale réalisée dans le cadre de ma thèse. Il s'agit de la classe 4 dégagée par le logiciel correspondant à l'univers lexical de Valère Novarina. Dans chaque classe de l'analyse initiale, on dispose de la liste de mots les plus significativement présents. Pour chaque item est calculé un coefficient d'association. Plus cette valeur est forte plus l'item sera fortement associé au contexte. Le tableau suivant présente la liste des bases lexicales des mots pleins pour la classe 4. Cette liste est ordonnée par valeur décroissante, la fréquence de mots est notée entre parenthèses. Il faut retenir que les classes obtenues décrivent des thématiques qui ne sont pas exclusivement centrées sur la thématique corporelle, toutefois, il peut en être question. En ce sens, nous avons pu nous interroger : de quel corps s'agit-il ? quelles sont les représentations corporelles mises en jeu ?

Liste non exhaustive du vocabulaire spécifique de la classe consacrée à Valère Novarina :

parole+(184)	vivant+(93)	interieur+(85)	mort+(197)	design+er(25)	milieu+(45)	temps(185)
anima+l(121)	humain+(97)	chose+(225)	dieu+(112)	theatre+(36)	naissance+(33)	exprim+er(26)
matiere+(105)	espace+(78)	caillou+(44)	chut+er(47)	nomm+er(31)	<b>chair+(55)</b>	muet+(21)
act+ion(118)	<b>corps+(229)</b>	lieu+(114)	<b>cadavre+(53)</b>	face+(57)	jour+(186)	nombre+(28)
monde+(246)	objet+(87)	humanite+(34)	neant+(28)	lumiere+(80)	cercueil(18)	instant+(63)
<b>trou+(138)</b>	vie+(239)	esprit+(67)	pierre+(35)	cerveau+(37)	prière(19)	
suite(94)	chanson+(66)	parl+er(269)	phrase+(46)	tombe+(77)	univers(18)	
homme+(277)	mot+(155)	gloire+(28)	futur+(26)	silence+(62)	joie+(31)	
terre+(156)	langage+(55)	nom+(109)	nomm+er(31)	tete+(176)	<b>viande+(31)</b>	

Docteure en esthétique sciences et technologies des arts, Sylvie Roques est chercheuse associée au Centre Edgar Morin (CETSAH)-EHESS/CNRS. Elle est l'auteure de plusieurs articles portant sur la question des représentations du corps dans le théâtre contemporain notamment chez Valère Novarina, Philippe Minyana et Marie Ndiaye parus dans les revues *Théâtre Public* et *Degrés*. Elle a coordonné le numéro « Théâtres d'aujourd'hui » de la revue *Communications* (Seuil, septembre 2008). Ses recherches portent également sur le théâtre de Jules Verne avec la parution d'un article « Le voyage théâtral chez Jules Verne et la difficulté de son incarnation » dans le volume *Théâtre et Voyage* (Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008).

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : ROQUES Sylvie, « Des organes hors du corps chez Valère Novarina », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, [www.epistemocritique.org](http://www.epistemocritique.org), septembre 2008, p. 92-100.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : [sroques@noos.fr](mailto:sroques@noos.fr)

<sup>41</sup>Sylvie Roques, « Analyse des données textuelles et littérature dramatique contemporaine : une étude des représentations du corps », *Degrés [Sémiologie du spectacle vivant 2]*, Université Libre de Bruxelles, d1-d20.

<sup>42</sup>Ludovic Lebart, André Salem, *Statistique textuelle*, Paris, Dunod, 1994.

<sup>43</sup>Pierre Achard, « Analyse du discours et sociologie du langage », *Langage et société*, 37, 1986, pp. 5-60.

<sup>44</sup>Max Reinert, « Mondes lexicaux et *topoi* dans l'approche Alceste », *Mots chiffrés et déchiffrés-mélanges offerts à Etienne Brunet*, Genève, Slatkine, 1998, p. 289.