

**L'ACTEUR : LE CORPS D'UN MORT.  
SYMBOLISME CORPOREL DANS L'ŒUVRE D'ANTONIN ARTAUD  
ET DE VALERE NOVARINA**

**THE ACTOR : THE BODY OF A DEAD.  
BODILY SYMBOLISM IN THE CREATION OF ANTONIN ARTAUD  
AND VALERE NOVARINA**

**EL ACTOR: EL CUERPO DE UNA MUERTE.  
SIMBOLISMO CORPORAL EN LA OBRA DE ANTONIN ARTAUD Y  
DE VALERE NOVARINA**

**Coralia COSTAS<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Les visions audacieuses des metteurs en scène avant-gardistes ont graduellement imposé une nouvelle interprétation du corps de l'acteur, Antonin Artaud, dans son élan anti-mimétique étant l'un des plus fervents adeptes d'une telle attitude de (dé)construction symbolique.*

*Plus récemment, Valère Novarina est l'adepte d'un acteur qui sacrifie son corps physique, pour la durée de la représentation, pour faire place à l'autre. Cette « mort » est nécessaire pour le réinvestissement symbolique du corps.*

*Par cet article, nous nous proposons d'investiguer quelques-unes des voies de manifestation et d'illustration du corps de l'acteur dans l'univers dramatique.*

*Mots-clés : corps, acteur, sacrifice, ange, organes*

**Abstract**

*The audacious visions of avant-gardist stage directors gradually imposed a new interpretation of the actor's body, Antonin Artaud, in his anti-mimetic impetus being one of the most fervent adepts of such an attitude of symbolic (de)construction.*

*More recently, Valère Novarina has been the adept of an actor who sacrifices his physical body, for the duration of the performance, in order to provide space to the other. This "death" is necessary for the symbolic reinvestment of the body.*

*In this paper, our aim is to investigate some of the ways of manifestation and illustration of the actor's body in the dramatic universe.*

*Keywords: body, actor, sacrifice, angel, organs*

**Resumen**

*Las visiones audaces de los directores de escena de la vanguardia impusieron poco a poco una nueva interpretación del cuerpo del actor, Antonin Artaud, en su impulso antimimético siendo uno de los más entusiastas adeptos de tal actitud de (de)construcción simbólica.*

---

<sup>1</sup> [coralia.costas@gmail.com](mailto:coralia.costas@gmail.com), Complexe National de Musées "Moldova", Iasi, Roumanie

*Más recientemente, Valère Novarina es el adepto de un actor que sacrifica su cuerpo físico, por el periodo de tiempo de la representación, para al otro . Esta “muerte” es necesaria para la reinversión simbólica del cuerpo.*

*Por este artículo, nos proponemos de investigar algunos de las vías de manifestación e ilustración del cuerpo del protagonista en el universo dramático.*

*Palabras claves: cuerpo, actor, sacrificio, ángel, órganos*

La fin du XIXe et surtout le début du XXe siècle marquent une période de grands bouleversements dans la vie artistique européenne et même mondiale, une époque où la représentation théâtrale fut le sujet des plus ardentes controverses et luttes spirituelles. Artaud eut la malchance d'affirmer sa personnalité à cette époque-là. Nom très controversé, signant (ou non!) des pages souvent incompréhensibles, Artaud reste parmi les représentants les plus remarquables de la révolution théâtrale dont les bases ont été mises pendant la première moitié du XXe siècle et qui allait s'accomplir pleinement après 1960.

Si on a pu caractériser le XXe siècle théâtral comme se trouvant sous « le sacre du metteur en scène », on y est parvenu progressivement, après avoir assisté au « sacre de l'écrivain » caractérisant le théâtre du XIXe siècle et respectivement au « sacre de l'acteur » représentatif du crépuscule romantique et de l'esprit « fin de siècle »<sup>1</sup>. En France, « le représentant le plus incontestable de la première modernité théâtrale », celui qui « a compris que le théâtre consiste en toute autre chose qu'en la représentation d'un texte à plusieurs voix », sur un espace conventionnel, devant des gens passifs, qui regardent et écoutent fut André Antoine<sup>2</sup>. Bien que son Théâtre Libre marque le « degré zéro du théâtre moderne »,<sup>3</sup> son « ambition novatrice » ne réussit qu'à « se limiter aux aspects les plus extérieurs du naturalisme »,<sup>4</sup> comme le fait Stanislavski en Russie, à peu près à la même époque. Il faut pourtant reconnaître à Antoine un effet de « regestualisation » du théâtre, grâce à ses efforts de rendre une signification à chaque geste de l'acteur.<sup>5</sup>

Au-delà des initiatives de Paul Fort et de son Théâtre d'Art - expérience manquée, mais féconde, dont le principal mérite fut celui d'avoir

---

<sup>1</sup> Deshoulières, C., *Le Théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989, p. 5

<sup>2</sup> Jean, G., *Le Théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp. 99-100

<sup>3</sup> J.-P. Sarrazac, « L'Avènement de la mise en scène », dans *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de J. de Jomaron, Armand Colin Editeur, collection « Encyclopédies d'aujourd'hui », Paris, 1992, p. 714

<sup>4</sup> Deshoulières, *op.cit.*, p. 20

<sup>5</sup> Sarrazac, *loc. cit.*, p. 717-718

engendré l'Œuvre<sup>1</sup> - et aussi de celles des Escholiers, il faut reconnaître le rôle de Lugné-Poe, de Jarry et de Maeterlinck dans la sublimation du rôle de l'acteur et de son corps. Un aspect qui rapproche Maeterlinck et Jarry est le fait que les deux prétendent écrire leurs œuvres pour les marionnettes, à savoir pour des acteurs qui jouent en marionnettes. Leurs personnages sont dénués de toute psychologie, en devenant des marionnettes, c'est-à-dire les instruments des forces obscures du macrocosme, telles : l'amour inexprimé (Pelléas dans *Pelléas et Mélisande*), la volonté du pouvoir absolu (Ubu, dans *Ubu Roi*).<sup>2</sup> Pourtant, ce rapprochement n'est qu'idéologique, puisque sa mise en pratique connaît des manières très différentes : la féerie évocatrice de l'irreprésentable chez Maeterlinck, en parfait consensus avec la doctrine symboliste ; ceci n'est pourtant pas le cas de Jarry qui adopte dans ses écrits un apparent non-sens généralisé à puissance de loi, bien qu'à un niveau plus profond tout prenne sens, tout soit logique, presque arithmétique, tout soit porteur de signification. Si Maeterlinck prônait l'absence de l'homme comme indispensable pour ses pièces, le facteur humain étant remplacé par son ombre, cette dilution de l'être humain devient chez Jarry une agglomération des éléments anthropiques, le rôle d'Ubu étant celui d'un surhomme.<sup>3</sup> Jarry avait déjà compris que le trompe-l'œil n'était plus actuel et rejetait la représentation mimétique à la manière d'Antoine. C'est pourquoi son projet était d'abolir tout décor, c'est pourquoi sa pièce se situe « nulle part » et dans l'éternité, démontrant ainsi son dédain de la traditionnelle vraisemblance.<sup>4</sup>

Artaud est généralement connu dans l'histoire du théâtre pour avoir introduit des concepts tels le double, la cruauté, la peste et pour avoir prôné la compréhension du théâtre comme art vivant, comme manifestation assumée, anti-mimétique. Pourtant cette perspective de vie au théâtre ou plutôt de vie du théâtre entraîne une autre, sur la mort, virtuelle, symbolique, de l'acteur, de renoncement à sa propre personne pour faire place au personnage qu'il doit incarner pendant la performance. Artaud, un homme de théâtre total, théoricien/dramaturge/acteur/scénariste, parle surtout de la mort de la langue française, qu'il désigne comme « le cadavre de Madame Morte, de Madame utérine fécale »<sup>5</sup>, mais aussi de mannequins,

---

<sup>1</sup> Robichez, J., *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre*, L'Arche, Paris, 1957, p. 49.

<sup>2</sup> Deshoulières, *op.cit.*, pp. 22-23

<sup>3</sup> Sarrazac, *loc.cit.*, pp. 729-730

<sup>4</sup> Béhar, H., *Littératures*, L'Age d'homme, Bibliothèque Mélusine, Lausanne, 1988, p. 42

<sup>5</sup> Artaud, A., *Œuvres complètes*, tome IX, Gallimard, Paris, 1979, p. 173

d'ombre métaphysique, et surtout de la disparition de son nom, de son propre être.<sup>1</sup>

L'éloge qu'Artaud rend dans le texte *Sur le théâtre balinais* aux représentations des Balinais lors de l'Exposition coloniale de 1931 de Paris compte aussi parmi les traits distinctifs de sa création, étant inspiré par la rigueur déployée par les acteurs-danseurs balinais dans l'interprétation d'un *janger*.<sup>2</sup> Artaud admire la manière dont ils utilisent aussi bien leurs corps, en le (re)transformant en symboles, que l'espace dont ils disposent. Tout contribue à ce travail de production du sens à l'aide d'un « langage physique », à la différence de l'univers occidental, où la communication se fait exclusivement par l'utilisation de mots qui ont perdu leur signification initiale, raison pour laquelle le message est sec, dépourvu de magie:

*Ce qu'il y a en effet de curieux dans tous ces gestes, dans ces attitudes anguleuses et brutalement coupées, dans ces modulations syncopées de l'arrière-gorge, dans ces phrases musicales qui tournent court, dans ces vols d'élytres, ces bruissements de branches, ces sons de caisses creuses, ces grincements d'automates, ces danses de mannequins animés, c'est qu'à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés.*<sup>3</sup>

Ces artistes absolus se dépersonnalisent pour pouvoir accumuler des sens, se séparent de leurs corps humains et deviennent ces réceptacles de signification. Cette animation des signes tient à une mécanique supérieure, à un rythme, à un souffle nouveau qui réinvestissent les corps respectifs et les mettent en mouvement, qui les mettent en connexion avec la tradition. Rien de tout cela dans le théâtre occidental :

*Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes, notre théâtre purement verbal et qui*

---

<sup>1</sup> Cf. Costas, C., Les Surnoms d'Antonin Artaud, clés de lecture de sa surréalité, dans *Le surnom, sous la direction d'Alexandra-Flora Pifarré et de, Sandrine Rutigliano-Daspét, Editions de l'Université de Savoie, le Laboratoire Langues, Littératures, Sociétés, collection "Ecole doctorale", octobre 2008, pp. 149-161*

<sup>2</sup> Savarese, N., « Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition », in *The Drama Review*, Volume 45, No.3 (T171), New York University, Mit Press, 1<sup>er</sup> septembre 2001, p. 747

<sup>3</sup> Artaud, A., *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris, 1964, p. 72 (ci-dessous *O.C. IV*)

*ignore tout ce qui fait le théâtre (...) mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris, pourrait (...) demander au théâtre Balinais une leçon de spiritualité.*<sup>1</sup>

Artaud remarque aussi la rigueur extrême qui caractérise l'évolution scénique des Balinais. Grâce à un metteur en scène qui coordonne tout, qui élimine les mots – plus exactement les mots écrits - et grâce aux acteurs–hiéroglyphes qui utilisent tous les moyens dont ils disposent pour transmettre le message, qui savent comment coordonner parfaitement les mouvements, coiffures, en un mot leur présence scénique, est un théâtre pur, où les symboles sont utilisés en fonction de leur efficacité. C'est pourquoi Artaud exige pour le théâtre un retour à un langage des signes efficaces, qui constitue la seule solution possible devant un message théâtral resté sans ressources et sans effet. Artaud demande aux acteurs occidentaux de développer et de mettre en œuvre leur capacité de maîtriser leurs corps, suivant le modèle des Balinais, de véritables réservoirs de symboles originaires qui ont la capacité et le savoir nécessaires pour les utiliser, pour les actualiser<sup>2</sup>.

« Tout correspond », dit Artaud de ce spectacle qui est « une sorte de danse supérieure », ritualisée, dans laquelle l'acteur-danseur ne représente plus une individualité, mais un corps « athlétique et mystique »<sup>3</sup>, intégré dans le corps collectif, d'où résulte une sensation de totalité, d'unicité, de non-séparation, de non-dualité. De ce langage concret se dégage l'exercice effectif d'une pensée analogique, qui est en même temps action sur la réalité<sup>4</sup>.

Le corps représente l'instrument primordial, indispensable de l'acteur, que celui-ci doit neutraliser, doit castrer, comme le dirait Artaud dans les textes de Rodez, avant d'entrer en scène, dans lequel il incorpore une autre vie, celle du personnage. Dans le texte intitulé *Un Athlétisme affectif*, l'acteur est présenté comme un « athlète du cœur », qui doit savoir utiliser ses « organes » pour pouvoir incarner l'autre, pour lui donner littéralement la chair. Artaud recommande donc à l'acteur:

*Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha*

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 67-68

<sup>2</sup> Borie, M., Antonin Artaud. *Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, Paris, 1989, p. 26-27

<sup>3</sup> Artaud, *op.cit.*, pp. 69, 81

<sup>4</sup> Borie, *op.cit.*, pp. 166-167

*des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité.*

*Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité.<sup>1</sup>*

De ces lignes nous retenons l'accent mis sur l'idée d'action en cours de déroulement, car ce qui compte à ses yeux n'est pas le résultat de l'acte créateur mais le processus créateur comme tel. L'assomption par les acteurs d'un corps étranger revient des années plus tard, dans *Histoire vécue d'Artaud Momo* où Artaud soutient que « le but est celui de se transférer par succion le corps d'un autre! »<sup>2</sup>

Jean-Louis Barrault a compris le caractère visionnaire des théories et des œuvres d'Artaud surtout de celles concernant l'art de l'acteur d'utiliser son corps selon les nécessités du spectacle:

*C'est sur le plan de l'alchimie corporelle qu'il m'a surtout influencé, sur la respiration, sur le ternaire de la Kabbale, le ternaire gestuel, sur toutes ces choses-là que j'ai développées ensuite à mon idée. Et j'ai eu des conseils de grand frère à propos du Livre des morts égyptiens, des Upanishads, le Bhagavad-Gîtâ, Milarepa, Fabre d'Olivet.<sup>3</sup>*

La théorie artaldienne du corps sur scène est aussi présentée dans *Le Théâtre de Séraphin*, dont le titre même constitue une provocation. Une piste d'interprétation est fournie par Paule Thévenin qui précise un moment anecdotique : « En 1781, un Italien avait introduit en France un théâtre d'ombres chinoise auquel il donna son nom », la troupe étant active à Paris jusqu'en 1870<sup>4</sup>. L'attention qu'Artaud entendait donner à chaque élément de la mise en scène, le rôle majeur des lumières et des ombres justifieraient une telle interprétation du titre choisi pour son texte. D'autre part, il faut souligner l'importance des séraphins, à côté des chérubins et des archanges, à l'intérieur de la hiérarchie céleste, dont ils occupent les plus hauts étages. En iconographie les séraphins sont représentés sous la forme de tête d'anges, accompagnés par trois paires d'ailes. Les écrits ultérieurs d'Artaud, comme les dessins d'ailleurs, indiquent sans le moindre doute l'attrait vers l'angélisme, vers cet ange idéal, doué, comme l'indique Florence de

---

<sup>1</sup> Artaud, *O.C.*, IV, p. 156

<sup>2</sup> Artaud, A., *Œuvres complètes*, tome XXVI, Gallimard, Paris, 1994, p. 180

<sup>3</sup> P. Chaleix, « Entretien avec Jean-Louis Barrault et Gaston Ferdière », dans *La Tour de Feu, Artaud sans légendes*, réédition anastatique du no. 136 de novembre 1977, par l'Association Les Amis de Pierre Boujut et de La Tour de Feu, 2002, p. 157

<sup>4</sup> P. Thévenin dans Artaud, *O.C.*, IV, p. 388. C'est toujours Thévenin qui précise que l'expression avait été déjà utilisée par Baudelaire dans les *Paradis artificiels*.

Mèredieu, de « corps lumineux », « corps impondérable, unique, sans articulations et sans organes » et qui « d'ailleurs ne parle pas ». L'ange artaldien est un être virtuel, à « corps léger, parfait, sans organes »<sup>1</sup>.

Dans le texte *Théâtre de Séraphin*, Artaud se réfère à la théorie du souffle et aussi à la séparation sacrificielle opérée par l'acteur pour se détacher de son corps:

*Pour lancer ce cri je me vide.  
Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit. Je dresse  
devant moi mon corps d'homme. Et ayant jeté sur lui "L'ŒIL" d'une  
mesuration horrible, place par place je le force à rentrer en moi.*<sup>2</sup>

L'incarnation du personnage est un problème qui préoccupe Artaud l'acteur, qui prend ses distances par rapport à son être physique. Une fois de plus, Artaud exprime sa lassitude de vivre sa vie, la seule satisfaction lui étant apportée par la possibilité de vivre dans le corps de l'autre, à savoir dans celui du personnage à qui il donne sa chair:

*Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance  
sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a  
une différence de degré certes, mais au profit de la réalité théâtrale.  
Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là  
que je me sens exister.*<sup>3</sup>

Louis Jovet approchera le même thème, se référant au « développement d'une personnalité, dans l'abandon de sa propre personnalité », abandon qu'il définit aussi comme « perte ou absence de l'expression personnelle », en faveur d'une « expression fictive d'une vérité relative, conditionnée », la grande provocation étant celle du dédoublement conscient, de la libération contrôlée de soi, pour pouvoir abriter les autres<sup>4</sup>. Nous notons aussi que sa fascination pour les momies, manifestée soit par la présentation d'Héliogabale en tant que « fantoche », « tête de momie creuse »<sup>5</sup> dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, soit par l'aspect de momie des personnages de sa tragédie *Les Cenci* évoluant dans « une

---

<sup>1</sup> Ces sont surtout les tomes IX et X qui démontrent la préoccupation d'Artaud pour l'angélisme. Cf. F. de Mèredieu, *Antonin Artaud. Les couilles de l'ange*, Blusson Editeur, Paris, 1992, p. 57-58, 75-77

<sup>2</sup> Artaud, *O.C.*, IV, p. 176

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.181

<sup>4</sup> L. Jovet, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1994, p. 34

<sup>5</sup> Artaud, A. *Œuvres complètes*, tome VII, Gallimard, Paris, 1967, p. 91

atmosphère de tête perdue et qui rayonne dans les nuages »<sup>1</sup>, et identifiable non seulement dans les écrits mais aussi dans la graphique, préfigure sa théorie du « corps sans organes » qui fera fortune grâce à la théorisation ultérieure par Gilles Deleuze et Felix Guattari.

Cette retraite de l'humain, cette disparition de la chair seront reprises par Valère Novarina, qui, comme Artaud, comprend l'acteur comme un réceptacle vidé de fluide, un embaumé auquel l'artiste rend la vie pour la durée de la représentation. Dans la *Lettre aux acteurs*, l'acteur « est le mort qui parle », « son défunt »<sup>2</sup>, alors que dans *Pendant la matière*, Novarina introduit « l'acteur toujours comme un mort »<sup>3</sup>. En ce dernier volume, Novarina lie l'idée de mort à l'absence nécessaire de psychologie du comportement de l'acteur, et aussi à la religion, de sorte que nous pourrions supposer une certaine similarité entre le sacrifice de Jésus pour sauver l'humanité et l'acteur qui renonce à son corps, donc à sa vie, pour s'offrir au public comme moyen d'expiation: « Le moi est la région de la mort. Le je traverse le moi, c'est le passage de Dieu. »<sup>4</sup> Une telle hypothèse est soutenue par l'affirmation: « La fin du théâtre est une délivrance: les acteurs savent que toute la pièce tend vers le salut. »<sup>5</sup>

Les notions de mannequin, marionnette, momie construisent toutes l'image d'un corps symbolique, essentiellement mort, mais qui est animé par le pouvoir et le savoir de l'artiste. Bruno Tackels évoque la « double valeur morale » de la marionnette qui d'une part enlève à l'homme le poids de l'imitation réaliste et de l'autre est capable de « perfection mécanique »<sup>6</sup>. Nous pouvons donc considérer que la vision de Novarina sur le corps de l'acteur consiste à fabriquer un corps-marionnette dont la vie individuelle s'en est allée tout en laissant derrière elle ce réceptacle de respiration, ce « tube » vide, mort, sans psychologie, sans âme. Pourtant ce tube se charge constamment du souffle divin, de la respiration supérieure de Dieu et ceci le fait marcher, agir, de manière mécanique, à première vue puérile et ridicule. Mais l'ensemble de la construction dépasse de beaucoup le domaine de l'hilare car la mécanicité en question est similaire à l'animation du chaman qui pendant sa transe devient lui-même l'expression de la volonté divine et

---

<sup>1</sup> Artaud, A. *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, Paris, 1964, p. 47

<sup>2</sup> Novarina, V., *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*, Actes Sud, Paris, 1986, p. 15

<sup>3</sup> Novarina, V., *Pendant la matière*, 1991, P.O.L. Editeur, Paris, p. 13

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 12

<sup>5</sup> *Ib.*, p. 69

<sup>6</sup> Tackels, B., « Ecris-moi une marionnette » dans *Alternatives théâtrales*, no. 72, avril 2002, p. 6



nous rappelle en permanence la dualité de la condition de l'acteur : ni humain ni divin, il est pourtant l'hôte temporaire à corps humain du souffle divin. C'est ce qui fait de l'acteur novarinien un guérisseur, à pouvoirs chamaniques, des âmes modernes hantées par tant de chimères. Cet acteur emblématique est le seul qui puisse incarner (!) les personnages - marionnettes, ces « vêtements habités »<sup>1</sup> créés par Novarina.

Nous devons aussi souligner la similitude frappante entre les « Machines » de Novarina et les momies qu'il invoque si souvent: les unes comme les autres n'ont pas d'âme, elles n'ont pas de souffle, elles ne sont que des corps. S'il y a quelque chose qui les met en mouvement, alors cette présence n'est que passagère, transitoire. Nous y voyons la description codée de l'acteur en transe pour le temps de la représentation. Dans la pièce *L'Espace furieux*, de Novarina, L'Enfant d'Outrebref affirme: « Nous ne sommes pas : ni nous, ni cette matière, ni ces plantations, ni ces pantalons, ni ces gens : c'est seulement l'être qui passe par nous. »<sup>2</sup> C'est au passage du souffle divin que Novarina fait sans doute référence dans ces lignes, interprétation soutenue par la préoccupation des mêmes deux personnages pour l'être / non-être compris comme devenir:

*L'Enfant Traversant : A propos de Je suis. Est-il celui qui est ?*  
*L'Enfant d'Outrebref : Non. Celui qui devient n'a aucun besoin*  
*d'être*<sup>3</sup>.

Comme le précise Jean-Marie Thomasseau, Dieu, dans l'*Exode*, s'introduit à Moïse par la formule : « Je suis celui qui suis »<sup>4</sup>. Novarina propose donc une nouvelle approche, à la fois interrogative et sous le signe de l'absurde, de l'histoire biblique.

D'autre part, ce non-être préfiguré par l'Enfant d'Outrebref, réapparaît dans une des définitions aphoristiques de l'acteur contenues dans *Pendant la matière* : « Porteur de vide, l'acteur agit parce qu'il porte le vide en lui. Un homme qui agit parce qu'il n'est pas là. »<sup>5</sup>

En corroborant les deux citations, nous constatons que le devenir est associé à la respiration divine, et celle-ci aux idées de passage et de non-corporalité, tout comme aux concepts de réceptacle, de tube.

---

<sup>1</sup> Novarina, V., *Le théâtre des paroles*, P.O.L. Editeur, Paris, 1989, p. 35

<sup>2</sup> Novarina, V., *L'Espace furieux*, P.O.L. l'Editeur, Paris, 1997, p. 44

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 56

<sup>4</sup> J-M. Thomasseau, « Les écritures de Valère Novarina ou la poétique du trou noir », in *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, août-septembre 2005, tome LXI, no 699-700, p. 660

<sup>5</sup> Novarina, *Pendant la matière*, 1991, p. 67

Le devenir de l'acteur est aussi inéluctablement lié aux notions de voyage et de seuil. Ainsi, la scène qui n'est plus faite de planches mais d'eaux, est aussi un seuil, un lieu d'où l'acteur « trans-vivant » peut « sauter »<sup>1</sup> vers l'inconnu que constitue chaque investissement dans un rôle, la transfiguration que suppose chaque séparation de sa vie. Dans « Pour Louis de Funès », le seuil qu'est la scène est de manière répétée associée au renoncement total à sa propre personne, indice possible de son admiration du travail artaldien :

*L'acteur qui entre en scène franchit son corps et sa présence, il passe dessous (...) Tout acteur qui entre c'est un qui veut quitter l'homme, un qui passe devant tous pour y détruire ses chairs, ses verbes, ses corps et ses esprits. L'homme avance sur le théâtre pour ne plus s'y reconnaître (...) L'acteur avance sans nom<sup>2</sup>.*

Par cette transformation même, au cours de laquelle l'acteur, « sautant », perd son corps et son nom afin de capter dans son « tube » le passage de la respiration divine, fait encore quelque chose d'autre : « il prête son souffle et redonne vie aux lettres mortes. »<sup>3</sup>.

Novarina, comme Artaud, nous met en présence d'une transfiguration, dans le sens religieux du terme, d'une adoption pour la durée du spectacle d'un autre corps, manifesté comme corps – effigie, corps signifiant, corps - mannequin, corps vidé, corps chamanique, etc., dont l'humain se retire pour faire place au divin, en réitérant, symboliquement, la Genèse.

Pour Artaud comme pour ses continuateurs, le retour à des pratiques d'avant la séparation entre la forme et le sens, à un corps sans organes, donc sans maux, physiques ou idéologiques, est la seule destination possible. L'identification, plus ou moins camouflée, à Dieu, à l'être suprême, plaide pour l'interprétation et l'appropriation du spectacle théâtral (et non de la représentation!) comme retour au commencement de l'univers.

#### **Bibliographie :**

##### **Sources :**

- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris, 1964
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, Paris, 1964
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome VII, Gallimard, Paris, 1967
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome IX, Gallimard, Paris, 1979
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome XXVI, Gallimard, Paris, 1994

---

<sup>1</sup> *Ibidem*

<sup>2</sup> Novarina, *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*, 1986, pp. 39-41

<sup>3</sup> Novarina, *Pendant la matière*, p. 66

Chaleix, P., « Entretien avec Jean-Louis Barrault et Gaston Ferdière », dans *La Tour de Feu, Artaud sans légendes*, réédition anastatique du no. 136 de novembre 1977, par l'Association Les Amis de Pierre Boujut et de La Tour de Feu, 2002

Jouvet, Louis, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1994

Novarina, Valère, *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*, Actes Sud, Paris, 1986,

Novarina, Valère., *Pendant la matière*, 1991, P.O.L. Editeur, Paris

Novarina, Valère, *Le théâtre des paroles*, P.O.L. Editeur, Paris, 1989, p. 35

Novarina, Valère, *L'Espace furieux*, P.O.L. l'Editeur, Paris, 1997, p. 44

Tackels, Bruno, « Ecris-moi une marionnette » dans *Alternatives théâtrales*, no. 72, avril 2002

#### **Bibliographie critique :**

Béhar, Henri, *Littéruptures*, L'Age d'homme, Bibliothèque Mélusine, Lausanne, 1988

Borie, Monique, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, Paris, 1989

Costas, Coralía, *Les Surnoms d'Antonin Artaud, clés de lecture de sa surréalité*, dans *Le surnom*, sous la direction d'Alexandra-Flora Pifarré et de, Sandrine Rutigliano-Daspét, Editions de l'Université de Savoie, le Laboratoire Langues, Littératures, Sociétés, collection "Ecole doctorale", octobre 2008

Deshoulières, Cristophes, *Le Théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989

Jean, Georges, *Le Théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977

Mèredieu, Florence de, *Antonin Artaud. Les couilles de l'ange*, Blusson Editeur, Paris, 1992

Robichez, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre*, L'Arche, Paris, 1957

Sarrazac, Jean-Pierre, « L'Avènement de la mise en scène », dans *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de J. de Jomaron, Armand Colin Editeur, collection « Encyclopédies d'aujourd'hui », Paris, 1992

J-M. Thomasseau, « Les écritures de Valère Novarina ou la poétique du trou noir », in *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, août-septembre 2005, tome LXI, no 699-700

Savarese, Nicolas, « Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition », in *The Drama Review*, Volume 45, No.3 (T171), New York University, Mit Press, 1<sup>er</sup> septembre 2001