



Title	演劇とアール・ブリュット : ヴァレール・ノヴァリ ナの俳優論を中心に
Author(s)	井上, 由里子
Citation	a+a 美学研究. 2018, 12, p. 104-117
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90116
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

演劇とアール・ブリュット

——ヴァレール・ノヴァリナの俳優論を中心に

「生(き)の芸術」、「加工されていない芸術」を意味するアール・ブリュット art brut は、シュルレアリストをはじめ多方面からの注目を集めてきた。日本でも、二〇〇四年に滋賀県近江八幡市に「ボーダレス・アートミュージアム NOMA」が開館、二〇一〇年にはパリで開催された「アール・ブリュット・ジャポネ」展が成功を収めるなど、近年とくに関心が高まっている。

一九四五年頃この概念を提出したフランスの画家ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 一九〇一―一九八五年) によれば、アール・ブリュットとは「芸術的教養の影響を免れた人たちが」「すべて(主題、材料の選択、作品化の手段、リズム、表現法等)を伝統的芸術のありきたりの型からではなく、自分自身のなかの奥深い場所から引き出す」ことにより生まれるもの、つまり「自身の固有の衝動を唯一の起点」とする「まったく純粹で生のままの芸術的遂行」である^[1]。

表現者が完全に芸術的教養の影響を免れた状態で、ひたすら自身の衝動から作品を生み出すかどうかの判断はきわめて難しく、この定義を鵜呑みにすることはできない。とはいえ、正規の美術教育を受けていない作り手——精神的・知的な障がいをもつ人、霊媒師、独居老人、主婦など——の作品を芸術とみなし、従来の美的判断基準を問い直

Summary

Le théâtre et l'art brut

autour des théories de l'acteur de Valère Novarina

Yuriko INOUE

L'art brut suscite, de nos jours, un grand intérêt tant au Japon qu'en France. Pour tant l'intérêt se porte en particulier sur les objets en plastique et bien peu sur la personne qui les fabrique. Le corps vivant est donc laissé de côté. Pour réfléchir sur cet oubli, notre étude tente de chercher la correspondance entre l'art brut

et le théâtre qui nécessite en principe le corps vivant, en envisageant comme fil conducteur le théâtre de Valère Novarina.

Après avoir correspondu avec Jean Dubuffet, Novarina a assimilé les méthodes de l'art brut à ses textes dramatiques. Qu'en est-il alors des acteurs qui les jouent sur scène ? En théorie, l'acteur idéal pour lui est celui qu'on pourrait appeler le « corps brut », un corps dépouillé de toute discipline scolaire, sociale voire langagière. Et en pratique, il s'agit d'acteurs ayant peu de discipline de jeu tels que des amateurs et des personnes en situation de handicap, qui arrivent à libérer les potentialités de son écriture.

したことはアール・ブリュットの功績といえる。ただし、それによってインサイダーとアウトサイダーという構図が設定され、その境界が強固なものになるのもまた事実である。

インサイダーとアウトサイダーの構図は、今日の日本において、障がいをもつ人の作品が芸術的評価を受けても作り手本人には興味がもたれないという社会問題となつてあらわれている^[2]。このことは、アール・ブリュットをめぐる言説・研究の関心から生きた身体が置き去りにされていることと無関係ではないだろう^[3]。なるほど、アール・ブリュットはそもそも造形表現を対象とするものであり、身体は収集・保存に適してはいないが、生きた身体を視野に入れてアール・ブリュットを再考することも必要であるように思われる。

本稿はこのことを直接問うわけではないが、こうした問題意識のもと、生きた身体をともなう演劇とアール・ブリュットとの接続の可能性を探る試みである。具体的には、デュビュツフェと親交を結んだフランスの演劇人ヴァレール・ノヴァリナ (Valère Novarina, 一九四二年―)、および知的な障がいをもつ職業俳優からなる蜂鳥劇団^[4] (Compagnie de l'Oiseau-Mouche) のノヴァリナ上演を導きの糸として、演劇においてアール・ブリュット概念を拡張できるのかどうか、その可能性を示したい。

美学・美術史学においてアール・ブリュット研究が活発になされているのとは対照的に、演劇学においては、管見の限り正規の演劇教育を受けていない作り手に関する本格的な研究はまだ存在しない^[5]。その理由として演劇には美術界ほど確固たる規範が存在しないこと、作品自体の数が少ないことがあるだろう。だが少なくとも、パトリス・パヴィスは二〇一四年刊行の『現代演劇・パフォーマンス辞典』で「アール・ブリュット^[6]」の項目を立て、デュビュツフェの定義を示した後にいくつかの例を挙げている。たとえば、ピーター・ブルックの「野生演劇 rough theatre」、即興の自発性、制御されていないエクリチュール、再利用されたオブジェで構成されるセノグラフィ、土方巽の初期の舞踏などである。他方で、近江学園における障がいをもつ人のパソナリティを生かした寮生劇について論じた須川渡によれば、演出を手がけていた秋浜悟史は「寮生が舞台上でふるまう天真爛漫な姿」に「役者としての理想像」をみていたという^[7]。既成概念に囚われない役者を評価する秋浜の姿勢は、アール・ブリュットを見出したデュビュツフェの視点に通じる。このように、アール・ブリュットは、概念それ自体に問題を孕むものの、演劇

の実践と研究に示唆を与えてくれるであろう。

ノヴァリナとデュビュツフェの交流——一九七八年から一九八五年まで

古希を過ぎてなお劇作家、演劇理論家、画家、演出家として幅広い活動をつづけるノヴァリナは、駆け出しの劇作家に過ぎなかった一九七八年、人生の晩期にさしかかった画家デュビュツフェに、第二作『危険階級のおしゃべり *Le Babil des classes dangereuses*』を送る。以来デュビュツフェがこの世を去る一九八五年まで、約七年にわたり二人の交流は続いた。おもに手紙を介してのつきあいではあったが、ノヴァリナにとってデュビュツフェは「師のひとり^[8]」と後に回想されるほど重要な存在である。実際、ノヴァリナは一九八〇年に一日中デッサンを描き続けるというパフォーマンスを三度行い、そのときに描いた二千枚を超えるデッサンをデュビュツフェに贈っている。デュビュツフェはそれを「前代未聞」のものとして称賛し、ローザンヌのアール・ブリュット・コレクションに収蔵した^[9]。

ノヴァリナとデュビュツフェないしアール・ブリュットの関係については、すでに二つ重要な論考がある。まずアラン・S・ヴァイスは、ノヴァリナが言語創造を行った初期の一九七〇年代にアール・ブリュットの芸術家の伝記やエクリ・ブリュット écrit brut を読んでいたことに触れ、エクリ・ブリュットとノヴァリナの言語のあいだに語彙の再発明、統語法の粉砕、綴りの変形などの親近性があることを指摘している^[10]。また、テキストの生成研究を行ったセリーヌ・エルサンは、社会では無用な屑とみなされる材料を選択し、それを活用しながら作品をつくる手法に、ノヴァリナとアール・ブリュットの共通点を見いだした^[11]。エルサンが「リサイクル」と呼ぶこの手法は、テキストのみならず演出にも一貫してみられる重要なものである。

テキストと演出の次元においてノヴァリナがデュビュツフェやアール・ブリュット、エクリ・ブリュットの手法を受容したことは明らかであるが、いずれの研究においても俳優の身体の次元は考察の対象外にある。こうした先行研

究の欠落を埋めるために、まずはノヴァリナの俳優論においてアール・ブリュットとの親近性を探ることから始めたい。

ノヴァリナの俳優論「供犠 (sacrifice)」——一九七四年と一九八五年の共通点

劇テキストと並行して理論テキストも発表するノヴァリナは、二つの俳優論を著している。一九七四年発表の「俳優たちへの手紙 *Lettre aux acteurs*」と一九八五年発表の「ルイ・ド・フュネスのために *Pour Louis de Funès*」である。前者はデュビュツフェとの交流前に書かれ、後者はデュビュツフェの没年に発表されたため、両者を比較することで、アール・ブリュットとの親近性を照らし出せると考えられる。俳優の目的の共通点と相違点が顕著にあらわれている箇所をみてみよう。

・一九七四年「俳優たちへの手紙」

『飛んデモ工房 *L'Atelier volant*』、大切なのはそれを再現することではなく、そこで浪費すること。意図の俳優ではなく、強度の俳優が要る。体をはたらかせること。まずは唯物論的にテキストを嗅ぎ、噛み、呼吸すること。文字から出発しながら、子音に躓きながら、母音を息しながら、噛みつきながら、じつに力強くそれを歩きながら。こういう風にしながら、そこでどんな呼吸がされているのか、そこにどんなリズムがあるかを見つける。テキストのなかでひどく浪費すること、そこで息を切らすことで、テキストのリズムと呼吸が見つかるようにさえ思える。深みのある読書、たえずさらに下へ、さらに奥底へと近づいてゆく。第一の身体を殺す、虐殺する、ほかの身体を見つけるために——別の身体を、別の呼吸を、別の経済を——みずから演じるべき身体を^[13]。

・一九八五年「ルイ・ド・フュネスのために」

俳優とは、永久の入場の人生において、消えるためにわたしたちの前に進み出る者である。そのためにだけやって来る。アイデンティティから出てゆくために。世界の法則や社会の性格についてもっと多くのことを知るためではない。なぜなら人間は、それだけを、与えられた身体を変えることだけを望んでいるのだから。まさにただひとつの情熱が、わたしたちを動かしている。身体から出てゆくこと。戦争によって、スポーツによって、愛によって、病氣によって、苦行によって、宴会によって。人間の活動のすべて、熱狂のすべては、そのためにしかない。肉体から出ること、カーニヴァル化すること、性と職業を変えること、動物をすること、さらには生を離れること^[14]。

まず共通点として挙げられるのは、一本線で示した箇所である。七四年には「第一の身体を殺す、虐殺する、ほかの身体を見つめる」とあり、八五年には「与えられた身体を変える、身体から出てゆくこと」といわれる。表現の違いはあるものの、ともに身体が否定されている。では、ここで否定される身体とはどのようなものか。

七四年には別の箇所で「登場人物を構築するのではなく秩序だった市民的身体を解体する、自害する^[15]」、「ひとは、お仕着せの身体、お仕着せの性のなかで生きることには馴染めないから、俳優になるのだ^[16]」といわれる。八五年には波線部で示したように「アイデンティティから出てゆく」「性と職業を変える」とある。つまり、否定されているのは身体そのものではなく、性別や職業、学歴、戸籍などの社会的規定である。こうした社会的に規定された身体が、「第一の身体」あるいは「与えられた身体」といえる。

もうひとつの共通点として、二〇世紀フランスの思想家バタイユの「供犠 *sacrifice*」をモデルに俳優論が構築されていることが挙げられる。七四年の二重線で示した箇所には「大切なのはそれを再現することではなく、そこで浪費すること」、「テキストのなかでひどく浪費すること、そこで息を切らすことで、テキストのリズムと呼吸が見つかるようにさえ思える」とある。つまり「浪費する *dépenser*」ことによって第一の身体を壊し、別の身体を見つける

ことが可能になるとノヴァリナは考える。バタイユの『宗教の理論』によれば、人間は「創り出し、保存する世界（持続性のある現実の利益となるように創り出す世界）」に生きるが、供犠という「瞬間そのものにはしか関心をもたない消尽（dépendance）」を通して、こうした現実秩序の外へ出てゆくことができる^[17]。八五年の二重線で示した、身体からの離脱を可能にするものをみれば、「戦争」「スポーツ」「宴会」は浪費に含まれる。その他の「愛」「病气」「苦行」は浪費というよりむしろ自己の「贈与 don」ないし「放棄 abandon」であるが、これらもまた、生産性や利益を度外視した過剰なもの、つまり「将来を目ざして行われる生産のアンチ・テーゼ」であるという意味で「供犠」といえる^[18]。

ノヴァリナの俳優論「無vide」——一九七四年と一九八五年の相違点

七四年には身体の浪費が重視されたのに対して、八五年には身体から離脱するための新しい契機、すなわち自己の贈与・放棄という契機があらわれた。こうした変化に着目して二つのテクストを見わたしてみれば、七四年には、アルトーからの影響が強かったからであろう、身体内の物質的なものへの言及が多い^[19]。そして八五年には、新たに「無vide」という語によって理想の俳優が語られる。

進歩する俳優、つまり、本当に後退することができる者、〈無能であり完璧である俳優、l'Acteur Nul et Parfait〉は、厳しいスポーツのように、ますます無videを実践する。ルイ・ド・フュネスは人生の終わりにこう宣言していた。「わたしは皆の前で一生かけて無videを実践した」かれは俳優たちのために〈国立無学校Ecole Nationale du Vide〉を開きたい^[20]と思っていた^[21]。

俳優による「無vide」の実践には、キリスト教神学からの影響がある。すなわち、キリストが自らの神の身分を捨て、あえて貧しい人間イエスとなり、十字架の死を受けて無になったという考えに依拠したものである^[22]。キリスト教の問題はとくに八〇年代のノヴァリナ作品において前景化するが、ここでは、アール・ブリュットの争点となる教育、「学校」にも触れられていることに注意したい。「国立無学校」という教育を否定する逆説的な表現はアール・ブリュットとの親近性を示しているが、無能であることが完璧とされる俳優はどのようなものか。

俳優は自分が何も犯さない、表現しない、行為しない、演じないということを知っている。楽譜をもたない、なすべき行程もない、踊り手でもない、音楽家でもない、そんな俳優は脱行為dsactionしか犯さない。演技すべきことは何もない。あらゆるものをそれが誕生する状態におくだけである。踊り、音楽、歌、すべての始まりを俳優は実践する。音符もない、ステップもない、授業もない。なにもできない唯一の芸術家だ。特異性なく、専門性なく。学ぶことのない唯一の職業だ。^[中略]俳優は踊らない、誕生する踊り手、それが俳優である^[23]。

いわば無い無い尽くしのこの俳優論では、「脱行為dsaction」という語によって、「行為する者を再現する^[24]」こともとづくアリストテレス『詩学』以来の西洋演劇の伝統が否定されている。俳優acteurは「行為する者」ではなく、学校で演技術を学ぶのでもない。「学ぶことのない」職業の俳優は「なにもできない」芸術家であり、この無能の俳優にできるのは、ただ話すことだけである。

それで俳優はただ話すことparlerができる。真の放棄者となって。無をもつ者として。知る者ではなく。むき出しにされて。ただ自身の身体が学んだことだけを知り、それ以上を知らない者。しっかり無化した動物bête^[25]。頭で知ったことを放棄して、身体が学んだことだけを知る俳優は、「人間以外の動物」と「おばかさん」を意味する「動物bête」と呼ばれる。この「動物」としての俳優とは理性を放棄した身体、つまり、人間の言語によって加工されていない身体である。その意味で、ノヴァリナが理想とする俳優の身体は、コール・ブリュットcorps brut、生の身体と呼ぶことができるであろう。

蜂鳥劇団『身体から出ること』(二〇一一年初演)

では、実際の演技においてコール・ブリュットは実現されるのか。ノヴァリナの俳優論を編纂して上演した『身体から出ること *Sortir du corps*』という作品を手がかりにみてみよう。二〇一一年初演の『身体から出ること』は、知的な障がいをもつ職業俳優からなる蜂鳥劇団と演出家セドリック・オラン Cédric Orain により上演された。この企画のきっかけになったのは、蜂鳥劇団の俳優が健常者の俳優と一緒に演じた『リア王』の二〇〇六年の上演である。演出家オランはこのときの蜂鳥劇団の演技から受けた衝撃についてこう語る。

俳優の美德とは、どんな戯曲でも、どんなテキストでも、どんな状況でも解釈できることを示せる器用さと敏捷さをもつことではもはやない。そうではなく、予期せぬもの、謎めいたもの、人間的なものを出現させること、「健常」といわれる他の俳優たちには表すことのできないものを聞かせることである^[25]。

日常において障がいとなる要素が、舞台上では「予期せぬもの、謎めいたもの、人間的なもの」を出現させるという積極的な効果を生み出している。これを目の当たりにしたオランは、俳優とは一体何なのだろうという疑問を抱き、前述のノヴァリナの二つの俳優論を中心に上演の準備を進めた。

一般にノヴァリナのテキストを演じる俳優にとって難しいのは、テキストを暗記することである。なぜなら彼のテキストにおいては、既出の引用からも見て取れるように、言葉の意味よりも身体の衝動やリズムが重視されると同時に、さまざまな造語や逆説的表現も鏤められているからである。それに対して『身体から出ること』を演じた蜂鳥劇団の俳優達——男性三名と女性二名^[26]——は、暗記の難しさもさることながら、ノヴァリナの言語が「教養あるエリート専用^[27]」のものであるというコンプレックスも感じていた。そこで俳優達がこの言語に対するコンプレック

スを解消し、自由な想像力を発揮できる準備を整えるよう、オランはまずテキストの読み聞かせを行う。そして約八ヶ月の準備期間と約二ヶ月の稽古を通じて、彼はそれぞれの俳優に合うノヴァリナの言語の種類を見極めた上で台詞を割り振り、作品をつくっていった。傑出した記憶力に恵まれた俳優には、ノヴァリナの演劇テキスト『架空のオペレッタ *L'Opérette imaginaire*』(一九九八年初演)の「無限の小説家 *Infini romancier*」と呼ばれる長大なモノローグが与えられている。こうしてオランは俳優達を指導ないし誘導しているわけであるが、彼らの演技は演出家にさえ予想できなかったものを生み出した。

「ぎこちないことば」は「まさに同じようにぎこちない身体」のためにあり、そしてそのことばは比類なき「詩的な力」を引き出しながら、次第に解放たれてゆく。「中略」彼ら「俳優たち」が、まるで格闘をしているかのように、語と激しい筋肉的な関わりをもっていることに私は驚いた^[28]。

そもそもノヴァリナのテキストは通常のリズムや音響が乱されているので発音することが難しい。そのテキストは、言葉を発することに困難を覚える俳優によって語られるときにいつそう強度を高めたと考えられる^[29]。実際、二〇一二年のパリでの再演は、複数の劇評により、言葉の強度とそれをもたらした俳優の演技が高く評価された。たとえば「言葉の物質が迸る、生き生きと、謎にみちて。困惑させるパフォーマンス、愉快で感動的、ノヴァリナの言語にユーモアと感情の濃密さを復権させている^[30]」といわれ、再演を観たノヴァリナ自身も蜂鳥劇団の演技にこれまで見たことのないものを感じとった。彼が魅了されたのは、俳優達が精神的構築物に頼る代わりに「言葉にたいして単純で、真実の、筋肉的な関わりをもっていた^[31]」からである。

結びにかえて

通常では困難な条件になるものが、ノヴァリナのテキストを演じる際にはとくに有利に働くことは特筆すべきことである。もちろん、これまでにノヴァリナのテキストを演じて評価された俳優の多くは正規の教育を受けた職業俳優である。しかし、ノヴァリナの九〇年代後半の転換期に大きな役割を果たした演出家ビュシュヴァルトの劇団の俳優の大半は、正規の教育を受けていない素人俳優であり、すでに拙論で明らかにしたように、彼らは、紋切り型を廃した「愉快な身体」と呼ばれる新しい演技を切り拓いている^[32]。

蜂鳥劇団の「ぎこちない身体」、ビュシュヴァルトの劇団の「愉快な身体」、これらをコール・ブリュットと呼んでよいかどうかを判断するには、ノヴァリナがどのようにアール・ブリュットを捉えているのかも含め、コール・ブリュット概念についてさらに考察を深めることが必須である。なぜなら、ノヴァリナのコール・ブリュットは、教育によって課された規範ないし規律のみならず、社会的産物としての言語がもたらす秩序までも剥ぎ取った身体を指しており、そこにはアルトやグロトフスキイからの無視できない影響も見受けられるからである。まだ課題は多く残されているが、ここでは少なくとも、造形表現のアール・ブリュット、言語表現のエクリ・ブリュットに対応する身体表現のコール・ブリュットという新しい視点を提出したことにより、演劇におけるアール・ブリュット概念の拡張可能性を示すという本稿の目的には辿りついたのではないだろうか。

井上由里子（いのうえ・ゆりこ）

静岡文化芸術大学講師。大阪大学大学院文学研究科博士後期課程修了。博士（文学）。演劇学・フランス演劇研究。

註

- *1 | Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, René Drouin, 1949.
- *2 | 浜松市の障害福祉施設NPO法人クリエイティブサポートレッツ代表の久保田翠氏は「なんかもうモヤモヤするだけなんです。企画展をやっていたんだけど、でも本人は呼ばれない。作品だけがいつて、あー作品にしか興味が無いんだな」と述べる（高橋綾子「インタビュ&レポート ポバイとたけしを訪ねて——認定NPO法人ポバイ（名古屋）と認定NPO法人クリエイティブサポートレッツ（浜松）の挑戦——」『REAR』特集障害と創造、第三八号、二〇一六年一月、八八頁）。他方で、障がいをもつ人の経済的自立を助けるためにアール・ブリュットを戦略的に活用する施設もある（中谷和人「アール・ブリュット／アウトサイダー・アート」をこえて——現代日本における障害のある人びとの芸術活動から『文化人類学』第七四巻第二号、二〇〇九年、二一五—二二七頁）
- *3 | たとえばアール・ブリュットの展覧会で、障がいをもつ人の日常的行為・パフォーマンスに美的まなざしが向けられることはあるが、そこで展示されるのは行為の痕跡としてのオブジェや行為を記録した視聴覚資料に限られがちである。
- *4 | ただし障害学においては障がいをもつ人の演劇実践についての研究が行われている。（長津結一郎「障害と芸術の「共犯性」…表現活動に関わり合う人々の協働に向けた「考察」『障害学研究』、第八号、二〇一二年、一〇七—一三一頁。田中みわ子「芸術創造の新しいかたちを考える…障害者アートの実践をめぐって」『駿河台大学論叢』、第五四号、二〇一七年、一七五—一九二頁）
- *5 | Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, 2014, p. 25.
- *6 | 須川渡「役者子ども」のもつ想像力…秋浜悟史「幼児たちの後の祭り」と『ロビンフッド劇』をめぐって『待兼山論叢』（美学篇）、第四四号、二〇一〇年、四八—四九頁。
- *7 | 一九七八年、フランスの地方都市ルーベに創設、一九八一年から劇団として活動開始。現在の劇団員は二三名。二つの劇場とレストランをもち、レストランでも障害をもつ人が働いている。
- *8 | Valère Novarina, Marion Chénètier-Alex, *L'organe du langage, c'est la main*, Argol, coll. « Les Singuliers », 2013, p. 215.
- *9 | 一九八一年一月一六日「デジャヴ・マッパからノヴァリナへの手紙（Jean Dubuffet, Valère Novarina, *Personne n'est à l'intérieur de rien*, L'Atelier contemporain, 2014, p. 20）
- *10 | Allen S. Weiss, « La parole éclatée, le langage en mutation : le théâtre des oreilles de Valère Novarina » traduit par Marie-Hélène Pianta, Valère Novarina, *Théâtre des verbes*, José Corti, 2001, pp. 183-200.
- *11 | Céline Hersant, *L'Atelier de Valère Novarina. Recyclage et fabrication continue du texte*, Classiques Garnier, 2015, pp. 100-

101.
 *12 | ルイ・ド・フュネスはフランスの実在の喜劇俳優（一九一四—一九八三年）であるが、ここではノヴァリナの理想の俳優を示す架空の人物である。
 *13 | Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 2007 (1986), p. 26.
 *14 | Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 2007 (1986), p. 171.
 *15 | Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », p. 32.
 *16 | *Op. cit.*, p. 35.
 *17 | ジョルジュ・バタイユ『宗教の理論』湯浅博雄訳、ちくま学芸文庫、二〇〇二年、六三—六四頁。（Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Éditions Gallimard, 1973）
 *18 | 同上。
 *19 | 「俳優の身体、それは身体—内部である（よく仕込まれたマリオネット、役をこなす操り人形のすっきりした輪郭ではなく）、名もなき下部の、内奥にある身体リズム機械である。そこにはソレが奔流となって流れている。液体・糜汁、リンパ、尿、涙、空気、血液）が。脈、管、括約筋の道をおって急流を下ると俄に遡って氾濫しては口を突き破るあれやこれやが。閉じた身体の内かで循環するものすべてが。狂ったように暴れ、押し出されては押し戻されて、外に出ようとするものすべてが」（Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *op. cit.*, p. 20）
 *20 | Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », p. 194.
 *21 | Christine Ramat, *Valère Novarina : la comédie du verbe*, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2009.
 *22 | Valère Novarina, *ibid.*
 *23 | アリストテレス『詩学』松本仁助訳、岩波文庫、一九九七年、二六頁。
 *24 | Valère Novarina, *op. cit.*, p. 170.
 *25 | Didier Méreuze, « La puissance poétique des comédiens de L'Oiseau-Mouche », *La Croix*, le 7 février 2012.
 *26 | François Daujon, Clément Delliaux, Lothar Bonin, Florence Decourcelle, Valérie Smigielski.
 *27 | *Dossier de presse*, « *Sortir du corps* », Maison du Théâtre, Amiens Métropole, 2012, p. 4.
 *28 | Didier Méreuze, *op. cit.*
 *29 | 演出家オランのインタビューを交えた上演の抜粋映像で、いくつか部分ではあるが、俳優達の発声法を確認できる。（<https://www.theatre-video.net/video/Presentation-de-Sortir-du-corps>）二〇一七年一〇月三日閲覧。
 *30 | « Rencontre magique entre la langue de Valère Novarina et des acteurs de la compagnie de l'Oiseau-Mouche », *Télérama*, in *Dossier de Presse*, « *Sortir du corps* », Maison du théâtre, Amiens Métropole, 2012, p. 11.
 *31 | Valère Novarina, Marion Chénèter-Alexy, *op. cit.*, 2013, p. 245.
 *32 | 井上由里子「ヴァレール・ノヴァリナの転換期における演出家クロード・ビュシュヴァルトの役割——『時に住む

あなた』『食事』『架空のオペレッタ』演出をめぐって——」、『演劇学論集』、第六二号、日本演劇学会、二〇一六年、五頁。