

LA MISE EN SCÈNE DE L'ÉTAT DE GRÂCE DANS LE THÉÂTRE DE VALÈRE NOVARINA

Flore Garcin-Marrou

Armand Colin | « Littérature »

2014/4 n° 176 | pages 67 à 76

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200929510

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-4-page-67.htm>

Pour citer cet article :

Florence Garcin-Marrou, « La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina », *Littérature* 2014/4 (n° 176), p. 67-76.

DOI 10.3917/litt.176.0067

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina

N'y a-t-il pas un paradoxe à associer l'état de grâce et l'idée d'une mise en scène ? L'état de grâce indique une disposition physique et psychologique d'un homme qui a reçu un don qui n'arrive que par le seul décret de Dieu, sans aucune sollicitation ni préparation de celui qui le reçoit. Comment donc parler d'une « mise en scène de l'état de grâce » puisque l'idée de « mise en scène » renvoie à un programme qui développe une technique, un processus dans un effort concerté en vue d'un but ? Comment l'état de grâce pourrait-il être la finalité d'un dispositif prévu par l'homme ? Qu'est-ce que l'homme serait en mesure d'orchestrer, de dramatiser pour faire advenir un état singulier, gracieux, sur lequel il n'a, par définition, aucune prise ? C'est une question théologique essentielle qui a donné lieu aux controverses que l'on connaît sur la grâce et la liberté. Mais c'est aussi une question fondamentale au théâtre : le comédien, saisi, sur scène, par la grâce, l'est-il seulement grâce à Dieu, ou si l'on se situe dans un monde sans dieu, l'est-il grâce au hasard, grâce à la contingence ? Ou peut-il prétendre à une préparation physique et psychologique qui favoriserait un état de grâce « cultivé », c'est-à-dire artificiellement provoqué ? De plus, à quel moment est-on capable de déceler un état de grâce au théâtre ? Sa caractérisation pose problème. Comment le reconnaître ? Quels critères peut-on employer ? On entend cet état soit comme un synonyme de performance hors norme, soit comme une parfaite maîtrise du corps (on est alors proche de la performance sportive), soit comme un moment insaisissable d'intense présence où le réel est transfiguré, soit comme un état de grâce mystique tel qu'on peut en découvrir dans les œuvres d'Ignace de Loyola, Thérèse d'Avila, Jean de la Croix. Tous trois affirment que la grâce ne peut s'acquérir, ni par industrie, ni par effort, mais que l'on peut toutefois « s'y disposer » par une série d'exercices spirituels¹.

Même si Valère Novarina a pu écrire que la mystique « sent la pharmacie » ou « la spécialité² », il en est un grand lecteur, des textes eux-mêmes (particulièrement ceux de Madame Guyon qui témoignent d'une mystique

1. Voir Flore Garcin-Marrou, « La mise en scène de l'état de grâce : pour un théâtre mystique », mémoire de philosophie, sous la direction de Françoise Bonardel, Université Paris Panthéon-Sorbonne, 2003.

2. « Valère Novarina, poète comique », entretien de V. Novarina avec Hadrien Laroche, *Java*, n° 8, été 1992.

de la simplicité, de la petitesse, de la pauvreté³), mais aussi de la littérature critique : celle de Michel de Certeau et Jean-Noël Vuarnet. À la fois héritier de ces pensées, Novarina n'hésite cependant pas à proposer au fil de ses textes théoriques, de ses pièces, de ses mises en scène, une dramatisation de l'état de grâce singulière, dont nous allons ici cerner les caractéristiques et évaluer les enjeux, qui ne sont pas seulement théologiques mais aussi dramatiques, puisqu'ils questionnent l'événement théâtral et le jeu de l'acteur.

LA GRÂCE ANTI-SPECTACULAIRE

Au théâtre, l'état de grâce peut se manifester de différentes façons. Il peut être spectaculaire ou anti-spectaculaire, possession ou dépossession. Par exemple, Meyerhold souhaite que l'acteur, grâce à la biomécanique, « s'enflamme aux yeux de tous dans l'extase de la création⁴ ». Artaud, dans *Le Théâtre et son double*, affirme que « c'est [...] parce que l'homme sort de lui-même et se croit transformé que commence le drame⁵ ». Différemment, le metteur en scène Grotowski travaille dans le sens d'« un sacré laïque au théâtre⁶ ». Des méthodes psycho-physiques sont expérimentées afin de mettre l'acteur-saint dans un état de « translumination⁷ » qui se vit comme une expiation, un auto-sacrifice. Par un travail sur la voix, la respiration, des résonances⁸, l'acteur est disposé spirituellement et corporellement : il fait état d'une « disponibilité passive », d'un « état d'oisiveté », d'une « humilité », véritable *via negativa*⁹ mystique. Alors que le *drama* pousse étymologiquement l'acteur à s'engager dans une activité, la grâce le force à une déprise afin qu'il délaisse l'action volontaire pour l'action passive. L'envers de l'acte dramatique devient une passion où l'acteur cesse d'agir mais est agi (« le bon danseur est dansé » [TP², p. 198]), permettant au rite théâtral de s'accomplir. C'est davantage vers ce type de grâce anti-spectaculaire que se tourne Valère Novarina.

Dans le texte *Pour Louis de Funès*, l'auteur dramatique écrit que le théâtre y est une affaire d'obscurité (« Je voudrais qu'on éteigne la lumière sur le théâtre maintenant et que tous ceux qui savent, qui croient savoir,

3. On sait que Jean-Noël Vuarnet a fait découvrir à Novarina les textes de Madame Guyon. L'auteur y fait allusion dans *Pour Louis de Funès*, en cite un poème dans *Devant la parole*, et signe l'ouverture du colloque qui est consacré à la mystique en 1997. De son côté, Vuarnet a dédié à Valère Novarina un chapitre de son ouvrage *Le Dieu des femmes* consacré aux « saintes folies » de Madame Guyon.

4. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Th. 20, 1973, p. 73.

5. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 266.

6. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 84.

7. *Ibid.*, p. 14.

8. « Dans ce processus spécial de discipline et d'auto-sacrifice, l'acteur qui n'a pas peur d'aller au-delà de toutes les limites normalement acceptables, atteint à une espèce d'harmonie autre et de paix », *ibid.*, p. 44.

9. *Ibid.*, p. 15, 33.

reviennent au théâtre dans le noir, non pour encore et toujours regarder mais pour y prendre une leçon d'obscurité, boire la pénombre ». Ce théâtre nous invite à nous engager sur une « voie négative » (*TP²*, p. 163, 184, 193). Mais concrètement, que sommes-nous en mesure de voir ? Ni plus ni moins que la « représentation d'un trou » qui ne cherche pas à se remplir de lumières, de figures, de décors. Comment donc l'acteur peut-il habiter ce vide scénique ? Doit-il en faire trop ? Doit-il manifester exagérément sa présence, s'agiter, saturer la parole ? Doit-il avoir pour modèle Louis de Funès, paradigme de l'acteur paroxystique, connu pour « aller au-delà de ses forces », surjouant son personnage et son texte ? Pourtant, on ne peut nier que Louis de Funès soit un expérimentateur du plein. Mais pour cette même raison, il est tout autant maître du vide : la crise aiguë n'est possible que si elle enfle calmement avant la tempête. L'acteur paroxystique apprivoise le vide, chute tous les soirs, fore des trous dans le langage. L'entrée sur scène ne le *constitue* pas, mais le *destitue* de lui-même, anéantit sa personnalité qu'il porte au quotidien. L'acteur joue à disparaître, plus qu'à paraître. Sa qualité est d'être sans qualité. Il ne « joue pas à »... Il ne fait pas « comme si ». Il ne fait pas illusion. Il ne remplit pas la scène de gestes, de mots, d'intentions. Il n'affirme rien. Il ne fait, au contraire, que (se) nier : il parle en niant, il se déplace en chutant. C'est ainsi qu'il est « dépossédé », « dénudé », « anéanti », « transfiguré », « délivré de l'espace », ou qu'il est un « miracle d'apparition », une « présence miraculeuse » (*TP²*, p. 170-172). Lorsque l'acteur est « passé à néant », « bien détruit », « bien anéanti », alors son corps peut s'illuminer de la grâce qui n'est pas une lumière extérieure au corps qui viendrait artificiellement des cintres par exemple, mais bien une lumière dont la source est interne au corps transluminé, venant de la matière même (*Lumières du corps*). L'acteur est comme Madame Guyon : « Je voudrais être précipitée de nouveau dans des abîmes plus profonds, afin qu'il ne me restât d'autres traces qu'une personne qui n'a plus de figure humaine et à laquelle il ne reste qu'un effroyable débris de ce qu'elle a été et de ce qu'elle n'est plus. L'on veut se perdre et se conserver tout entier [...]. Non, non, il faut savoir périr et être véritablement perdu¹⁰ ». Cette lumière ne participe plus d'un mouvement du haut vers le bas, d'une représentation métaphorique d'une transcendance venant récompenser le corps de l'acteur. Elle participe davantage d'une horizontalité littérale où la lumière de la grâce provient de la matière, de la vie. Il y a donc une redistribution des espaces symboliques de la scène : ce qui tient de la grâce n'est plus signifié par ce qui est en haut, mais par ce qui est en bas. La scène est une planche d'appui, une piste, un fil : « la scène n'est jamais que l'endroit où a lieu le rapt de l'acteur : éclairé à l'intérieur par une lumière de dedans qui vient de ce que son corps le remercie de l'avoir bien détruit » (*TP²*, p. 206). Il y

10. Madame Guyon, *Correspondance secrète avec Fénelon*, cité par Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, Paris, Hatier, coll. « Littérature », 1991, p. 90.

a rapt, mais rapt inversé : l'acteur « est toujours en bas, beaucoup plus bas, plus bas que terre, dans la fosse, avec les bêtes, dans les dessous », la scène étant alors le « sommet d'un fond », le « faîte d'un trou » (*TP*², p. 209).

L'acteur joue au-dessus d'un fonds, plus brut, cruel ou primordial, resuscitant la matière physique du texte plutôt que son sens. L'acteur ne joue pas le mot, mais « montre la sortie d'un mot par [son] corps ». La passion de l'acteur consiste à « sortir du corps », sortir du donné, sortir de ses habitudes, des gestes du métier. Le sportif excède son corps lorsqu'il réalise un exploit hors du commun. L'acteur excède son corps lorsqu'il n'est plus identifiable à du connu, lorsqu'il est au-delà de la différenciation des sexes, de son personnage, du langage. Il ne joue pas le personnage mais le « brise par tous côtés ». Il n'est ni celui-ci, ni celui-là, ni ceci, ni cela. Dans *La Montée du Carmel* de Jean de la Croix, le chemin de la dépossession de soi que l'homme emprunte pour accéder au Mont Carmel est bordé de « ni ceci », de « ni cela ». Cette psycho-géographie dramatisant le sentier de la perfection évoluant au milieu du renoncement figure aussi bien l'acteur novarinien au bord du vide, soumis à une exigence ascétique, négative, apophatique. Cette grâce anti-spectaculaire de Jean de la Croix que l'on peut rapprocher des hypothèses dramaturgiques de Novarina s'oppose nettement à celle que Thérèse d'Avila présente dans *Le Château de l'âme* : les sept degrés d'ascension sont autant de salles à traverser, autant de coulisses qui précèdent l'entrée en scène flamboyante du mystique qui « crève littéralement le plafond », s'unit avec Dieu, aspiré par une force ascensionnelle. Les « extases [...] ne se ressemblent pas¹¹ » écrit l'ami de Novarina, Jean-Noël Vuarnet, dans son ouvrage *Extases féminines* : euphoriques ou vouées à la déréliction, dirigées vers une transcendance ou vers un abîme, histrioniques – théâtres qui donnent à voir et à entendre des rugissements, des évanouissements, des vapeurs, des ivresses¹² –, ou plus intérieures comme chez Hadewijch ou Tauler. L'extase y est alors un dépouillement, un « gouffre clair¹³ », qui est celui, comme le dit Maître Eckhart, de la *Gelassenheit*, et que Ruysbroeck appelle « l'abîme sans modes de Dieu ». L'âme anéantie du mystique découvre alors sa « nescience abyssale¹⁴ ». L'extase de Ruysbroeck est une extase des ténèbres, un engoulement aux « antipodes de tout histrionisme ». C'est une « ivresse sans transe », une « jouissance sans rôle¹⁵ ». Ruysbroeck n'a pas de mal à localiser *en bas*, ce que les mystiques spectaculaires trouvent *en haut* : « L'amour est

11. Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, op. cit., p. 16.

12. Angèle de Foligno est possédée, Catherine de Sienne s'élève dans les airs sur une musique d'orgue. Catherine des fous est une mystique brûlante dont l'ardeur va jusqu'à la lévitation et l'hyperthermie...

13. Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, op. cit., p. 56. Vuarnet cite la *Cantate de la nudité* de Johannes Tauler : « La pureté réelle est vide de pensée/la pensée, elle, doit se tenir, à l'écart/C'est ainsi, moi, que j'ai perdu ce qui est à moi./ Je suis réduit à rien ».

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 61.

un abîme et le fond de l'abîme n'existe pas¹⁶ ». Jouer au fond du trou, être en dessous de son corps, entrer en scène comme on « passe dessous » (*TP²*, p. 175) : voilà des expressions qui reviennent sans cesse dans *Pour Louis de Funès*. Une dramaturgie de la grâce « du dessous », un infra-drame, une infra-scène, un infra-acteur (infracteur pourrait-on dire) qui se revendique davantage comme un « négateur » (*TP²*, p. 180) plutôt que comme un créateur, « troublant l'espace », parlant les mots qu'il ne faut pas, renversant l'ordre du drame, vidant l'espace, opérant une « désaction » (*TP²*, p. 181) : ne jouant rien mais tenant « toutes choses à leur naissance », autrement dit, travaillant à l'émergence des choses. Le miracle du théâtre tient alors à la naissance, à l'émergence, à la source, au jaillissement d'un « instant », d'un « trait » (*TP²*, p. 184) dont on garde intensément le souvenir.

BÊTES DE SCÈNE

Cette anti- et cette infra-spectacularité prêtent au corps de l'acteur d'autres singularités. Revêtant un « costume animalesque » à la place de ses « vêtements coutumiers », l'acteur est celui qui vient, dépossédé de lui-même, avançant sur scène en « bête bien anéantie » (*TP²*, p. 168, 169, 170). Il est vrai que déjà, Heinrich von Kleist, dans son essai « Sur le théâtre de marionnettes », identifiait trois figures capables d'accueillir la grâce : celle de la marionnette, du dieu omnipotent et celle de la bête (précisément l'ours escrimeur capable de parer tous les coups grâce à une intuition imparable). Et déjà, Pascal, dans ses *Pensées*, notait que « qui veut faire l'ange, fait la bête¹⁷ ». La tentation de l'acteur de jouer avec sa bêtise contribue à repousser au second plan l'intelligence, le calcul, la capacité d'anticipation qui sont des ennemis de la grâce (« L'acteur qui entre, je ne veux pas qu'il soit un algébriste télégraphié par quelqu'un d'autre qui m'énumère les vingt-trois stations mécaniques d'un alphabet d'emprunt » [*TP²*, p. 182]). Jouer en sympathie avec des animaux (« N'entre pas sans tes animaux ! Prends toujours le théâtre pour quelque chose que tu dois ouvrir aux animaux » [*TP²*, p. 187]), parler animal (*Le Discours aux animaux*), parler des « langues sortant de terre » (*TP²*, p. 200) – tout cela permet de côtoyer la grâce alors même que l'acteur n'est pas un acteur-saint. Cette chute dans l'animalité est renversée, de sorte que la sainteté est réalisable dans l'animalité. Cette catastrophe dans la « bêtise » ou dans l'hapax (parole idiote puisqu'elle ne se répète pas) ou dans ce corps de chair opère une liaison singulière de la grâce et du burlesque, où l'acteur de *Pouic Pouic*, *Hibernatus* ou de l'adaptation télévisée de *L'Avare* devient paradigmatique d'une grâce inversée. C'est une manière de réinvestir la grâce par la chair, et

16. *Ibid.*

17. Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, fragment 572 (Br. 358, Laf. 678), p. 370.

que l'émergence de la parole puisse se faire d'un corps innocent : là a lieu alors le « drame comique » (*TP²*, p. 190). Louis de Funès est ainsi la figure de la « transfiguration comique » (*TP²*, p. 196), sorte de « gloire déchirée ». Le comique du théâtre de Novarina déjoue le culte ou la liturgie, en lui opposant une « messe pour marionnettes¹⁸ », où le divin est délogé de sa hauteur et vient habiter l'horizontal. Ce qui est parodié est apparemment dévalué, vidé de son signifiant principal, dénaturé, creusé. Or la dépossession du sens des mots, de soi constitue une dramatisation propre au clown, à l'acteur comique, au mystique qui va dans le sens d'un éloge du *Grund* tel que Maître Eckhart le conçoit, à savoir un éloge de ce que nous avons de profond et d'irréductible, de la matière qui nous constitue et nous environne (la « passion de la viande ») (*TP²*, p. 206).

C'est là l'originalité de la grâce dans le théâtre novarinien : faire de l'état de grâce, un état qui n'est pas vécu par un corps supplicié, mais un « corps comique, descendant, tête en bas, inversé » (*TP²*, p. 195) : un corps à la fois très saint et « très singe », très animal. « L'acteur comique est transfiguré, transverbé, percé de musique de part en part, transmué, transnudé, en sueur, transverbigéré par tous les sons qu'il pousse, traversant les sexes, travestissant les destructions et prononçant disparition sur disparition » (*TP²*, p. 196). L'acteur comique tient de l'artiste de cirque, du trapéziste ou de l'homme-canon : c'est de leurs entraînements sportifs, de leurs exercices d'agilité, de leur apprivoisement du vide, de leur « volonté et abandon¹⁹ » que l'acteur doit s'inspirer pour s'entraîner à son tour. Mais ce sont aussi des métiers qui ont incarné dans la littérature des métaphores de l'état de grâce : le funambule de Genet, la trapéziste chez Wedekind, l'homme-canon chez Novarina. Ce n'est d'ailleurs pas seulement de ces athlètes-artistes que Louis de Funès est invité à s'inspirer mais aussi des « grands expérimentateurs », des « champions de la dépense », des « grands techniciens de la dépense » qu'il est à même de comprendre au plus profond de sa chair : les mystiques Eckhart, Tauler, Jean de la Croix, Jeanne Guyon. Novarina ajoute que Louis de Funès les pratique déjà « tous les jours secrètement » (*TP²*, p. 207)... Les écrits mystiques deviendraient ainsi des exercices physiques, des entraînements nécessaires pour se préparer aux sauts périlleux de l'âme. Des exercices qui se pratiquent en face-à-face avec la mort, ou dans l'espoir

18. Valère Novarina, Olivier Dubouclez, *Paysage parlé*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, p. 70. La parodie déchoit la transcendance, sans l'annihiler, mais en faisant en sorte que les hommes se la réapproprient : ce qui est sacrifié revient par l'énergie comique. La parodie acquiert alors une dimension performative.

19. «... dans tout art, toute pensée, l'aventure passe par le vouloir et le renoncement, par volonté et abandon, par exercices de délaissement. Ceux du cirque le savent très bien. Les mystiques l'ont vu en vrai : leurs écrits nous montrent de près ce que le trapéziste, l'antipodiste voient dans l'instant du saut, ce dont l'acteur fait l'expérience sans mot, [...] pour peu qu'il sache être parfait, c'est-à-dire vraiment nul... » (*TP²*, p. 198).

d'une vie éternelle. La métaphore sportive de la grâce à laquelle on se prépare physiquement fait écho également aux *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola qui proposent des exercices d'assouplissement et d'entraînement, une gymnastique spirituelle, un art de prier. Il propose une méthode : chaque début de semaine, il faut organiser l'espace dans lequel l'exercitant – celui qui se prête aux exercices – se tient pour méditer, afin qu'il puisse mettre en scène, dans son imaginaire, une suite de 51 mystères de la vie de Jésus. Il ne s'agit pas, pour lui, d'en avoir une représentation mentale, mais de les réactualiser, bel et bien, en les incarnant dans sa propre chair. Là est la grâce. Il ne s'agit pas simplement d'une imitation du Christ, une *imitatio Christi* mais d'une *Sequela Christi* : un suivi, une suite (*sequela* vient du verbe latin *sequor*, suivre). Loyola invite donc l'exercitant à se servir de son corps pour marcher dans les pas du Christ. L'état de grâce peut donc être une pratique sportive, au premier degré lorsqu'elle est religieuse, au second degré lorsqu'elle est pratiquée au théâtre.

LE CORPS DISPOSÉ DE L'ACTEUR

Des conditions singulières peuvent donc être réunies pour que l'acteur soit « disposé » à recevoir la grâce. Dans la mise en scène du *Vrai sang*, au Théâtre de l'Odéon en 2011, plusieurs stratégies de disposition sont mises en œuvre. La cage de scène est restructurée par trois triangles : deux descendants et un, ascendant, suggérant des ascensions comme des chutes possibles. La surface noire du sol est réfléchissante : on a une image des acteurs par en dessous qui donne l'impression qu'ils flottent légèrement au-dessus du sol. Manuel le Lièvre dans « Le danseur en perdition » effectue tous les pas de danse existants pour flotter au-dessus du sol. Le chantre joué par Myrto Procopiou est souvent éclairé par les cintres, par des lumières en douche, qui suggèrent un éclairage divin. Le corps de l'acteur qui joue « La Personne creuse » révèle le trou béant qu'est le corps de l'homme. « Les anti-personnes » sont peut-être des corps en état de grâce²⁰, puisque ce sont des corps déconstruits, dé-représentés, en creux, qui sont devenus des seuls opérateurs de langage, de même que les corps des funambules mystiques : le célèbre duo de « La Femme en déséquilibre » et de « L'Homme hors de lui »... Assurément, il y a de multiples corps qui sont disposés à la grâce. Une impression d'autant plus forte que l'enchaînement des épisodes s'effectue comme une succession d'états presque chimiques, des évanouissements, des apparitions et des destructions soudaines.

Dominique Pinon et sa « présence irradiante » dans *Pour Louis de Funès*, Daniel Znyk ou bien André Marcon ont été des corps d'acteur,

20. « Mais cela n'a lieu que lorsque l'acteur a, par sa respiration et sa danse inverse qu'il danse pour ne pas tomber, par sa presque chute, par sa dissémination et son débat avec l'espace, profondément œuvré à la défaite de la représentation » (*LC*, p. 128).

visités par le souffle, troués par le vide, habitant les dessous de la scène novarienne. Les articles de presse chroniquant *Le Monologue d'Adramélech*, joué par André Marcon, mis en scène par Christian Rist, créé en 1984, repris en 1985 et 1986, décrivent l'acteur ainsi : Marcon est un « acteur délié²¹ », un « animal sacré²² », un « acteur possédé²³ », un « acteur suspendu²⁴ ». Il semble avoir atteint pour ces critiques une sorte d'extase, d'état de grâce. Annie Gay, dans la revue *Théâtre/public* (1985), décrit l'acteur en ses termes : « Il entre, la tête levée, en état d'apesanteur. Il danse un pas qui ne se poserait pas. Il danse une marche sur les eaux, il lévite un peu comme si, à l'intérieur du costume, les muscles avaient disparu, comme si s'était évanouie l'infime présence électrique nécessaire à leur tonus. Puis il se pose doucement²⁵ » et se met à parler au public. Son corps est « vidé », traversé physiquement par le verbe. Une « Parole qui semble bien lui tomber d'en haut », Dieu lui empruntant « sa bouche pour l'appeler et lui répondre ». Annie Gay voit alors dans la performance d'André Marcon la figure de « l'acteur novarinien », l'acteur « du drame de la vie » qui vide son corps pour accueillir le texte. Mais il est à noter que la grâce ne se révèle pas dans une épiphanie, mais au contraire, *dans un moment de chute, de plaquage au sol du corps délié*. « André Marcon touche [...] l'ultime palier de son intensité dans une danse accélérée, tournoyante et terrible, entravée par le poids du manteau dont l'étoffe lourde [...] semble rabattre au sol son impossible envol échappatoire. » La grâce d'André Marcon est une conjonction entre une immatérialité, une apesanteur de la danse, un indicible, et une matière humaine et un verbe : une voix, un souffle, des muscles, des nerfs, de la sueur et l'énergie de la révolte. La grâce naît d'une conjonction entre un théâtre spirituel et un théâtre anatomique : pour Adramélech – un Adam chassé du Paradis –, le temps n'est plus celui de l'éternité, mais celui d'un homme en révolte, qui parle par les « parties poussantes » de son corps. Comme le dit Novarina dans la « Lettre aux acteurs » : « C'est le corps de l'intérieur, c'est le corps à organes, c'est le corps féminin [qui jouent]. Tous les grands acteurs sont des femmes » (*TP²*, p. 33). Ce que nous retenons, c'est la singularité de la grâce de l'acteur novarinien, qui chute plutôt qu'il ne lévite, qui mobilise un corps de la cruauté, intensif, anatomique, mais également féminin. Novarina affirme que les grands acteurs sont des femmes, de la même façon que Jean-Noël Vuarnet souligne la féminité de l'extase mystique et la féminité de Ruysbroeck, rare mystique masculin, dont Novarina s'inspire fréquemment. Or Marcon, Pinon, Znyk sont des hommes. Novarina s'amuse peut-être encore là à renverser l'état entendu

21. Annie Gay, « L'acteur délié. André Marcon dans *Le Monologue d'Adramélech* », *Théâtre/public*, Festival d'Automne à Paris, 1985, « Le retour des comédiens », n° 66, p. 13-14.

22. Marion Scali, « André Marcon, animal sacré », *Libération*, 26/09/1986.

23. Alexandre Demidoff, « André Marcon, acteur possédé », *Le Temps*, 2003.

24. Annie Gay, « L'acteur suspendu », *L'Ane*, n° 21, avril 1985.

25. Annie Gay, « L'acteur délié. André Marcon dans *Le Monologue d'Adramélech* », art. cit.

des choses. Nous avons explicité principalement la mise à disposition du corps. Quel rôle la parole a-t-elle dans la stratégie de disposition ?

LA DIMENSION PERFORMATIVE DE LA GRÂCE

L'approche mystique de l'acteur engage une mobilisation physique de l'acteur. Toutefois le corps mystique de l'acteur permet d'expérimenter un nouvel équilibre entre texte et corps. Le texte (qui n'est plus dans une position régaliennne) contribue, autant que le corps, à faire théâtre. De plus, le texte dispose autant que le corps est disposé à recevoir l'état de grâce. C'est ce qui fait d'ailleurs la particularité de la fable mystique, telle que Michel de Certeau l'a si bien synthétisée : elle articule le *mot* au *corps* sur une *scène* de l'énonciation. Le corps mystique est celui de l'incarnation du verbe. Le corps incarne le discours théologique, donne lieu à sa vérité. C'est une conception radicalement différente de celle des dogmes de l'Église qui, par tradition platonicienne, dévaluent le corps au profit de l'esprit pur. La mystique considère le corps comme la chair de l'esprit, une habitation, un être-là, un lieu nécessaire pour que s'opère l'union mystique. Mais il ne s'agit pas du corps commun mais d'un autre corps qui se constitue « à partir de la parole ». Un corps différent qui s'institue, dans le contexte chrétien, sur la perte du corps de Jésus. Une disparition fondatrice qui permet le surgissement d'un corps mystique. Quelles sont ces spécificités ? Le corps reçoit une fonction scripturaire : c'est-à-dire qu'« il s'installe dans le champ du langage », qu'il est investi par une « manière de parler », un « *modus loquendi* », un langage pragmatique qui n'est pas l'agent d'une représentation d'un monde spirituel, mais qui relève plutôt d'une opération : il s'agit de fabriquer du langage : donner corps au verbe et « faire du verbe son propre corps ». Michel de Certeau nous dit que le mystique « fabrique de l'autre, mais dans un champ qui n'est pas davantage le sien et où il n'a aucun droit d'auteur²⁶ », ce qui n'est pas sans rappeler le corps de l'acteur qui accueille les mots de l'auteur.

Novarina, en puisant dans la mystique, réinvestit une physique de l'acteur alliée à une production énonciative. Il s'agit de souligner la dimension performative de l'état de grâce qui établit un lien entre mystique et performance qui prône elle aussi une anti-logique, un laisser-parler, un continuum entre l'art et la vie. Michel de Certeau, dans *L'Invention du quotidien*, insiste sur l'écart entre la représentation offerte par la production dominante et celle que s'approprie son utilisateur, distinguant la « performance » de la « compétence » pour l'analyse des pratiques quotidiennes (ici, on étend l'analyse à la pratique théâtrale). La pratique de la langue n'est pas réductible à sa

26. Michel de Certeau, *La Fable mystique*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 110 ; 139 ; 157 ; 164.

connaissance, mais est travail d'appropriation et de *réappropriation*. La langue acquiert une dimension concrète, habitant le présent de son élocution de sorte que l'émergence de la langue tient à un faisceau de circonstances, d'expressions, de dispositifs qui redistribuent les logiques discursives et les quadrillages spatiaux venant remettre en cause les espaces et les appareils de pouvoir dominants. Ce que Michel de Certeau met en lumière, ce sont les micro-mouvements qui viennent *tourner* les équilibres dominants, des micro-processus qui viennent proposer d'autres mises en ordre scéniques. Il privilégie l'*acte de faire* et l'*acte de parler* à l'action et à l'énonciation, faisant de la langue et de l'acte une opération à compléter, une disposition qui tend vers son accomplissement. C'est cette sortie nécessaire du donné, cet accomplissement ou cette réappropriation qui constituent l'état de grâce : une activité qui se métamorphose, une improvisation qui dépasse les significations induites, de sorte que l'acteur et le spectateur « performant » le texte, en se « réappropriant le texte de l'autre²⁷ ». Lorsque l'action théâtrale devient une réinvention, du texte par l'acteur, du jeu de l'acteur par le spectateur, voilà ce qui constitue l'état de grâce. Avec Michel de Certeau et Valère Novarina, il nous apparaît que la grâce n'est plus une réception passive de ce que l'on ne maîtriserait pas, mais bien une activité d'appropriation de quelque chose que l'on fait advenir.

Une grâce qui se perçoit par le spectateur, non dans un moment d'adhésion mais lors d'un sentiment de désadhérence : Novarina refuse de créer une ambiance, une atmosphère où le spectateur serait fasciné, de construire un décor qui viendrait « nous nimer de vapeurs, nous noyer dans les fumigènes ». « Je suis un adversaire résolu de l'agglutination : je veux du théâtre désadhérant²⁸ » répète Novarina, cherchant non à hypnotiser, mais à garder un contact brut et littéral avec l'épiphanie scénique. La lumière non plus ne participe pas à la « glu de l'émotion adhérente²⁹ », mais doit éclairer avec cruauté les apparitions. L'état de grâce relève d'une expérience empirique qui présenterait toutes les caractéristiques d'un matérialisme : la grâce est alors un accident qui fait surgir quelque chose du chaos de la matière... Si Dostoïevski inverse le mouvement d'élévation pour plonger ses personnages dans le nihilisme, Novarina les plonge dans la matière et la vie, dans le matérialisme et le vitalisme, où le mouvement qui, par tradition est une aspiration vers le haut, se révèle ancré dans le sol de la scène, comme au cirque où les trapézistes qui bravent les lois de l'attraction apprennent d'abord à prendre les bons appuis au sol. Comme Madame Guyon, il ne s'agit pas de s'extraire du monde, mais de s'y enfoncer toujours plus profondément « dans des abîmes plus profonds³⁰ ».

27. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1990, p. 49.

28. Valère Novarina, Olivier Dubouclez, *Paysage parlé*, op. cit., p. 48.

29. *Ibid.*, p. 51-54.

30. Madame Guyon, *Correspondance secrète avec Fénelon*, cité par Jean-Noël Vuarinet, *Le Dieu des femmes*, Paris, L'Herne, coll. « Méandres », 1989, p. 90.