

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

9 | Hiver | 2023

L'art du fluide. Éthiques et esthétiques de la grâce contemporaine

La grâce par l'épreuve de la docte ignorance dans le théâtre novarinien

Grace through the test of learned ignorance in the Novarinian theater

Alexandra Gaudechaux

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/1036>

DOI : 10.54563/demeter.1036

Référence électronique

Alexandra Gaudechaux, « La grâce par l'épreuve de la docte ignorance dans le théâtre novarinien », *Déméter* [En ligne], 9 | Hiver | 2023, mis en ligne le 04 mai 2023, consulté le 28 septembre 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/1036>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

La grâce par l'épreuve de la docte ignorance dans le théâtre novarinien

Grace through the test of learned ignorance in the Novarinian theater

Alexandra Gaudechaux

PLAN

Écrire en animal pour faire chuter le langage

Lorsque la parole devient un fluide : l'acteur en état de grâce

De la docte ignorance à la grâce comme événement de reconnaissance

TEXTE

- 1 Le dramaturge Valère Novarina, dès ses premiers écrits pour le théâtre au début des années soixante-dix, déploie un traitement particulier du langage à l'issue duquel il en vient à affirmer que « la grâce est une reconnaissance¹. » Elle se rencontrerait notamment dans l'expérience d'une certaine parole au moment de la représentation. Pour comprendre le cheminement de l'écriture novarinienne jusqu'à l'expérience de la grâce au cœur du processus théâtral de cet auteur – de l'écriture à la représentation –, nous commencerons par préciser les spécificités du travail qu'il mène sur le langage et qui relèveraient ce que l'on pourrait appeler la « manière » novarinienne. Cette manière serait à entendre en tant que façon particulière de faire agir l'écriture en plaçant la main et le corps comme outils premiers à l'origine de l'acte d'écrire et non plus la pensée, si ce n'est la « vision » de l'artiste qui y commande. Valère Novarina lorsqu'il s'agit d'écrire mais aussi de mettre en scène ses pièces serait plutôt du côté du retrait, du laisser agir, voire d'une façon de pratiquer l'idiotie en tant que savoir en moins pour qu'advienne un *savoir autre*. Cet autre type de savoir mènerait notamment le spectateur à éprouver au moment de la représentation et sans qu'il s'y attende, un événement de reconnaissance que Novarina désigne en tant que grâce et, par elle, une expérience de la joie comme en témoigne la citation suivante :

En grec, le mot *grâce* est tout proche du mot *joie* : la χάρη est Χαρά. Une irrigation nouvelle. Une pluie qui lave, un retour à la vie. [...] en français, le mot *grâce* est de ceux que l'on hésite à prononcer... La grâce, on l'attend sans dire son nom ; on l'appelle sans jamais la nommer. Je la relie à la joie. [...] La grâce sur un spectacle est comme une pluie soudaine, comme quelque chose de la nature qui survient. [...] Le spectacle est un corps respiratoire créé par tous qui apparaît, un organisme respirant, un animal... Un jour cet animal se déploie : les acteurs découvrent qu'ils ne l'avaient pas vu. Et soudain, ils comprennent tout. Et soudain les spectateurs se souviennent de la pièce. La grâce est une reconnaissance.²

- 2 Pour parvenir à cette reconnaissance en tant que grâce pendant la représentation, nous verrons que le dramaturge procède en amont à des opérations de mises à néant du langage pour que puisse survenir ce qu'il appelle « le drame de la langue française³ ». Il s'agit notamment pour lui de pratiquer ce qu'il appelle le « languisme⁴ », soit l'invention d'une « langue à un⁵ » résultant de ce qu'il nomme sa scrupuleuse et méthodique « cure d'idiotie.⁶ » Rejoignant ce principe, on observe aussi à l'origine des écrits de Valère Novarina la tentative de ne plus chercher à *faire œuvre* mais plutôt à *se désœuvrer* dans le geste d'écrire, pour qu'en résulte une écriture qui vient d'elle-même, sans y penser, et qui contribuerait alors à « libérer de la langue⁷ ». Pour cela, Valère Novarina se contraint à un protocole strict de postures, de répétitions dans l'organisation spatiale et temporelle des moments d'écriture, dans ce qu'il appelle son « ring » ou encore son « atelier » afin de pouvoir, selon ses propres mots, « attaquer⁸ » la langue et lui faire perdre toute prétention à communiquer ou à juger ce qui est dit. Ces opérations menées sur le langage viennent alors le destituer de ses fonctions communicantes dans le but de mettre en suspens tout jugement de valeur et d'offrir la possibilité d'une écoute différente par un agencement renouvelé des mots, de la syntaxe autant que de la fable, qui en appellent non plus à un certain « bon sens » de l'écoute mais à l'usage de tous les sens. Un faire-corps avec la langue où se jouerait alors une reconnaissance pour le spectateur d'un savoir déjà là mais oublié et qui déboucherait sur une grâce : un allègement, une joie. Ce savoir serait paradoxalement situé du côté d'un non-savoir constitutif de l'avènement du sujet humain et que le travail particulier mené par Novarina sur le langage permettrait de

faire advenir, en certains moments de fulgurance, pendant la représentation théâtrale. Il s'agira d'interroger ce phénomène en nous penchant tout d'abord sur les caractéristiques et les enjeux de cette *cure d'idiotie* pratiquée par le dramaturge en amont de la représentation théâtrale. Dans un second temps, nous préciserons ce qu'il en est de l'épreuve que recouvre pour l'acteur novarinien la mémorisation et l'interprétation des écrits fleuves et équivoques du dramaturge. Enfin, nous observerons ce qu'il en est de la réception par le spectateur de cette écriture devenue parole qui traverse l'acteur et dont l'écoute, parce qu'elle relève notamment d'une épreuve pour lui de *docte ignorance*⁹ telle que transmise par le cardinal Nicolas de Cues au xv^e siècle, semble pouvoir ouvrir sur un moment de grâce.

Écrire en animal pour faire chuter le langage

- 3 Dès *Le Drame dans la langue française*, l'écriture de Valère Novarina se caractérise par une verve jubilatoire élaborée, notamment, à partir de néologismes, d'onomatopées et de libertés syntaxiques dont l'ensemble concourt à un travail poétique opéré sur la langue française. Suivant cette manière de faire, *Le Drame dans la langue française* invite ainsi le lecteur à faire l'expérience du « languisme » novarinien, expérience qui peut alors provoquer un sentiment d'étrangeté – inquiétant ou réjouissant – que l'on éprouverait soudain au contact d'une langue que l'on avait pourtant l'habitude d'écrire et de parler. Il s'agirait ainsi, pour l'auteur, de nuire aux fonctionnalités communicantes du langage ou offrir à ses lecteurs un dépaysement radical de l'entendement. Le passage suivant peut nous en donner un exemple :

5 avril 1974 : à la page cent de la deuxième version. Indications glaciales : entrée, sortie, coït, entrée, sortie. Irculation du sponxe. Il faut s'assortir d'un matériel pour la liaison des lobes. Traiter les morts par asphyxie, respiration, montée du sponxe à la tééété, prise d'électricité dans les lobes. Il dit que ça dicte. Planche à la personne d'en face, opacité du fort jet. Mon air m'est compté. On fait cette langue où l'air est mesuré, épuisant. Épuise ton air, sac à cornet !¹⁰

- 4 Comme en atteste cet extrait, Novarina semble rechercher des usages nouveaux du langage et de l'écriture par le biais d'un processus d'épuisement de l'acte même d'écrire. Il précise notamment que « pour bien travailler, il faut avoir l'esprit bien vide¹¹. » L'écriture qui en résulte procède alors d'un refus de style, de mode, de virtuosité et d'ambition à parler de quoi que ce soit en particulier. Sorte d'écriture négative et par-là fertile car réversible, équivoque, plurielle, propice à mettre en lumière des zones habituellement laissées dans l'ombre. Novarina cherche à ne plus savoir écrire sa langue maternelle au profit d'un autre type de savoir par le langage, qui se situerait dans le langage lui-même libéré d'ambitions à dire quoi que ce soit, ainsi que le précise cet autre extrait :

Ça mène à : 1 - Plus du tout écrire le françon, 2 - Plus le comprendre qu'un peu. 3 - Plus le parler comme l'on. C'est le vrai drame qui se joue ici qu'il faut mettre : le drame de la lng. Dix-neuf d'août : la dictée vient de plus en plus rapide, pressante. On voit, devant, le moment où on ne contrôle même plus la formation des lettres, où ça ne dicte plus des phrases de mots, mais plus que le mouvement des électrocardiaux des plumes qui graffent. Néolographe. Lélectrocution. Rangée des concrets. Ce dix-neuf d'août, on j'arrive presque à écrire qu'à la main, par agitation de la main, sans entendre du tout avec le cerveau et avec le cerveau tout à fait pas là. On j'arrive presque à écrire sourd.¹²

- 5 Il s'agirait dès lors d'une écriture sensationnelle, physique, que Novarina ne vide pas complètement de sens mais qu'il semble plutôt chercher à revitaliser en pratiquant méthodiquement et physiquement l'erreur – grammaticale, syntaxique –, le néologisme, l'épuisement des mots par excès ou accumulation de listes et d'énumérations jusqu'à obtenir une rythmicité de l'écriture, voire une musicalité. Cette pratique physique de l'écriture, qui se pratique selon Novarina « par les oreilles et pour des acteurs pneumatiques¹³ » – soit des acteurs dont la capacité respiratoire est avant tout mise en avant dans l'interprétation du texte – permettrait pour celui qui en fait l'expérience de rencontrer une sorte d'au-delà du langage situé du côté de l'ineffable, de l'inouï, et dont il s'agit pour Novarina de laisser sourdre la présence invisible mais parfois *surgissante* au cœur même de la langue. Cette manière de faire peut être rapprochée du théâtre dit de la « voie négative¹⁴ » comme le développe depuis une vingtaine

d'années la chercheuse, metteuse en scène et dramaturge Lydie Parisse. Selon elle, les théâtres de la voie négative se déclinent en tant que « théâtres contemporains issus d'une tradition d'écrivains et d'artistes influencés par le discours mystique et qui finissent par l'employer dans leurs créations littéraires¹⁵. » La *via negativa* rejoint la théologie mystique formulée par Denys l'Aréopagite au VI^e siècle de notre ère¹⁶, qui distingue notamment deux types de théologies. L'une positive où Dieu se donne en tant qu'objet de connaissance humaine, l'autre négative qui admet le divin comme objet de connaissance intrinsèquement inconnaissable. En suivant ces considérations, la théologie négative reconnaît l'échec du langage autant que de l'image à pouvoir proposer une expérience du divin authentique au profit d'une logique dite apophatique. La démarche artistique de Valère Novarina s'apparenterait à cette logique selon une volonté « d'accéder sans intermédiaire à l'ineffable en pratiquant la perte¹⁷ » afin de favoriser, pendant l'acte d'écrire mais aussi pendant la représentation, « le moment, l'instant d'apparition, la parole phénomène, la lumière¹⁸ », comme il l'écrit dans cet extrait du *Théâtre des paroles* :

Je voudrais qu'on éteigne la lumière sur le théâtre maintenant et que tous ceux qui savent, qui croient savoir, reviennent au théâtre dans le noir, non pour encore et toujours regarder, mais pour y prendre une leçon d'obscurité, boire la pénombre, souffrir du monde et hurler de rire. Souffrir du mètre, du temps, des nombres, des quatre dimensions. Entrer dans la musique.¹⁹

- 6 L'obscurité renverrait ici à une sorte de plongée en ignorance pour le spectateur, comme s'il s'agissait de rendre incompréhensible le sens du spectacle, de ce qui se passe sur scène et de ce que cela dit par les seuls principes de l'analyse théorique. Ne plus chercher à comprendre, pour « tous ceux qui savent », relèverait ainsi d'un autre type d'apprentissage que Novarina appelle « une leçon d'obscurité ». Cette leçon n'est pas sans évoquer le principe du non-savoir comme « art d'ignorer » dont Nicolas de Cues, en 1439, théorise les principes dans sa *Docte Ignorance*²⁰. On peut rappeler que la *Docte ignorance* de Nicolas de Cues hérite de la pensée du Pseudo-Denys l'Aréopagite, dont l'œuvre pose notamment les fondements de la théologie dite « négative ». Celle-ci rejoint la distinction qu'opère le

Pseudo-Denys entre théologie mystique et symbolique, la première relevant d'une connaissance de Dieu la plus élevée qu'il soit dans la mesure où elle correspondrait à une révélation secrète qui ne peut en passer ni par les mots, ni par la compréhension. La théologie mystique, dont on peut lire le bref traité dans *Les Noms divins*²¹, permettrait alors d'exercer « une fonction de purification et d'élimination, qui doit dégager Dieu de tout ce que recèlent encore de limité, de dégradant et d'anthropomorphique nos meilleures qualifications intelligibles²². » Cette conception théologique sera rejointe par Nicolas de Cues et sa *Docte ignorance*, traité dans lequel le théologien, dix siècles après le Pseudo-Denys, précise que la sagesse suprême découlerait d'une pratique du non-savoir elle-même issue de la mise en suspens de tout jugement aussi bien pratique que théorique. Une opération de destruction des faux-semblants qui renvoie aussi à la dimension socratique du non-savoir, dont le philosophe Jean-Paul Resweber précise qu'elle consiste à pratiquer un « questionnement radical qui met en question les savoirs objectifs et le sujet qui les questionne²³. » Et c'est précisément lorsque coïncident savoir et ignorance que peut advenir la docte ignorance, laquelle « convoque le désir de l'ignorant et du savant pour en faire le moteur de la connaissance et de l'inconnaissance²⁴. »

- 7 Cette pratique de l'écriture où il s'agirait pour l'auteur de ne plus penser à ce qu'il écrit mais plutôt de se laisser *surprendre* par ce qui vient au moment du geste d'écrire, comme submergé, renvoie aussi aux propos de Jeanne-Marie Bouvier de la Motte, plus connue sous le nom de Madame Guyon (1648-1717), célèbre mystique chrétienne. Autrice d'une quarantaine d'ouvrages dont *Torrents spirituels*²⁵ publiés entre 1704 et 1790, elle précise que nombre d'entre eux furent écrits dans un état second, dans le seul mouvement de l'inspiration et jamais relus ni corrigés par souci de ne pas céder à l'amour-propre. Cette proposition peut rejoindre l'attitude de retrait et de « laisser écrire » que Novarina observe au moment d'écrire, lui-même précisant avoir trouvé dans la manière dont Madame Guyon écrivait une façon qui n'était « pas étrangère à la [s]ienne²⁶ ». Il cite à ce propos les passages suivants, dans lesquels Madame Guyon précise qu'il lui vient parfois « un si fort mouvement d'écrire qu'[elle] ne [peut] y résister », ou encore qu'« en prenant la plume [elle ne savait] pas le premier mot de ce qu'[elle voulait] écrire²⁷. » De même pour Nova-

rina, il s'agirait au moment d'écrire de ne surtout pas être un sujet qui pense *ceci* ou *cela* et qui le dit, mais d'« utilis[er] la langue française comme un animal²⁸ ». Relevons la citation suivante qui précise avec les mots de l'auteur cette opiniâtreté à saper le langage pour qu'advienne, par la force brute de mots extraits de leur champ de signification habituel, un accès renouvelé au visible qui serait obtenu par la soustraction d'un savoir positif vers une sorte de non-savoir :

Il avait utilisé le langage comme un animal, il avait renoncé à sa tête, renoncé d'être, par la langue, le maître des choses. Il s'était défendu de nommer quoi que ce soit. Pour aller aux choses, pour descendre, voir plus bas. (...) Tout faisait bloc, il avait perdu en grande partie la mémoire, la faculté de s'orienter, mais en revanche il jouissait d'un nouvel organe, d'un nouveau sens, d'un œil pour apercevoir dans la nuit, d'une vue aveugle, aiguë, crépusculaire, d'un œil noir.²⁹

- 8 Utiliser le langage comme un animal reviendrait alors pour Novarina à adopter une attitude similaire au personnage de l'idiot que Nicolas de Cues fait dialoguer avec un philosophe dans *Idiota de sapientia*, traduit par *La Sagesse selon l'idiot*³⁰. Ce sont deux attitudes face au savoir qui permettent au Cusain de définir l'idiot en tant que « figure tierce et neutre », « soucieux de rendre compte de son expérience sans se réfugier dans des ratiocinations théoriques ou dans des observations pratiques non questionnées », notamment en pratiquant « la mise en suspens de tout jugement³¹ ». De même, pour produire cet effet, le dramaturge creuse des béances dans le langage pour faire place aux sous-entendus, à l'équivoque et aux ressouvenirs du lecteur, soit à la mémoire singulière des mots qui se sont gravés en chacun de nous au fil du temps et qui sont autant de traces inscrites dans le corps. Ces traces de sens et de mots sont aussi des invitations faites au lecteur, au spectateur ainsi qu'à l'acteur de « faire sienne la parole du poète³² » bien que cette opération relève, avant tout, d'une épreuve.

Lorsque la parole devient un fluide : l'acteur en état de grâce

- 9 Tout comme le dramaturge lorsqu'il écrit, l'acteur doit à son tour subir une épreuve de chute par le langage, à l'instar de certaines des

caractéristiques de la mystique énoncées plus haut, cherchant à atteindre, par l'abandon d'une langue, une « percée³³ ». Percée qui serait aussi à mettre en rapport avec le phénomène d'une langue – en l'occurrence ici la langue française – qui chez Novarina est comme poussée « hors d'elle » afin que nos représentations habituelles du monde soient menées à leurs extrêmes, jusqu'à la défiguration et à la perte de tout repère ou identification fixe entre le mot et la chose, quitte à provoquer sur le corps de l'être parlant – et en premier lieu sur celui de l'acteur –, des sensations éprouvantes lorsqu'il s'agit de s'attaquer à son texte, de le mémoriser et de l'interpréter. C'est notamment le témoignage d'André Marcon, comédien interprète de *L'Animal du temps*. Après avoir mené au point extrême sa capacité de mémorisation et d'interprétation du texte dans la première partie du *Discours aux animaux*³⁴, il évoque la mise en lumière d'un sens profond, une respiration qu'il parvient à intégrer, à comprendre et par laquelle « soudain, tout s'éclaire³⁵ ».

- 10 Pour cela, et ainsi que le précise la comédienne Claire Sermonne qui a joué *L'Historienne* dans *Le Vivier des noms*³⁶, Novarina invite ses comédiens. ne. s à se faire *idiots* afin d'en savoir « tous les jours un peu moins que les machines³⁷ », tout comme à ne plus chercher à penser le texte ni à *se penser* en train de le dire, dans une forme de transport hors de soi pour l'acteur. Cette idiotie de l'acteur renvoie donc à une pratique en « négatif » du texte, qui consisterait à ce qu'aucun ne comprenne le sens de ce qu'il doit apprendre par cœur mais cherche plutôt à se mettre à l'épreuve de lui-même jusqu'à l'épuisement, par une traversée de la complexité du texte en acceptant d'y chuter, d'échouer, de rater. Cette idée s'accorde aux propos de Claude Merlin, interprète en 1997 de la pièce *L'Avant-dernier des hommes*³⁸ et qui dit avoir éprouvé, au moment de sa mémorisation de son texte, « l'angoisse de la chute », angoisse pendant laquelle il aurait ressenti « la perte de sa relation avec le texte et avec la terre³⁹ ». Cependant, il semblerait qu'en dépit de cette épreuve le comédien ait éprouvé aux suites des représentations de la pièce « l'envie de la reprendre, de recommencer le chemin et de le conduire plus loin⁴⁰. » Les propos d'un autre acteur qui collabore depuis plus de trente ans avec Valère Novarina, Dominique Parent, témoignent aussi de ce phénomène, lorsqu'en 1989 le dramaturge le choisit pour interpréter *Vous qui habitez le temps*⁴¹ et que cette première collaboration prit la forme

d'un défi pour le jeune comédien que Dominique Parent était alors. De fait, il dit avoir été dans la nécessité de « faire preuve de ressources personnelles intenses pour mémoriser son texte », en traversant pendant les semaines de répétitions de « longs moments de désarroi », lesquels favorisèrent cependant « l'illumination » lorsqu'il parvint, au fil des jours et « par un profond travail du corps », à se frayer « des passages de reconnaissances dans l'architecture des mots⁴² ». L'acteur *pratique* alors son texte au corps, comme s'il parcourait « un sentier abrupte et difficile » au terme duquel il se découvre « joyeux et comme délivré⁴³ ». On retrouve ce surprenant constat chez de nombreux autres comédiens et comédiennes⁴⁴ ayant joué dans plusieurs des créations de Valère Novarina et qui attestent avoir vécu une sorte de révélation issue de beaucoup de « sueur et de fatigue » jusqu'à ce que « le courant passe⁴⁵. » René Loyon décrit cette expérience comme « moment où quelque chose bascule » pour le comédien, sans savoir l'expliquer véritablement si ce n'est que ce moment s'approcherait de la « transe » mais aussi d'une « confuse cuisine interne⁴⁶. » Ce point de basculement serait une autre des manifestations de la grâce dans le théâtre novarinien, une grâce qui surviendrait lorsqu'après avoir été travaillé au corps par les méandres de son texte, l'acteur rencontre ce que Novarina appelle un « accord juste avec le temps⁴⁷ », situé « entre le non-savoir dont [il] procède et le non-savoir auquel il retourne⁴⁸ ».

- 11 Cet instant serait, dans le théâtre novarinien, un moment de grâce, soit de reconnaissance inédite pour l'acteur qui parvient à *intégrer* son texte selon un geste qui lui devient propre, une façon à lui de *parler* la *parole* et qui lui confère dès lors un surcroît d'être par l'épreuve préalable d'une perte. Cette perte s'obtient du côté de la docte ignorance, puisqu'il s'agit là aussi de ne plus chercher à comprendre ce qu'il fait ou dit mais de se laisser porter par le rythme de son texte afin de l'intégrer et d'y trouver sa propre marche.
- 12 Notons aussi que le dramaturge ne *dirige* pas ses acteurs mais plutôt *écoute* la circulation interne de la parole entre eux afin que celle-ci « sonne vrai⁴⁹ ». Novarina pratique ce que l'on pourrait alors qualifier de parole « incisive » sur le plateau, dans le but que ses interventions – plus que des indications de jeu –, provoquent chez ses comédiens le déplacement de leurs systématismes au profit d'une compréhension instinctive des rythmes du texte, de sa respiration et de son

mouvement. Au moment des répétitions, le dramaturge travaille ainsi du côté de la circulation de la parole dans l'espace, cherchant par là une justesse qui n'est plus à entendre du côté du sens de ce qui est dit mais plutôt des sens, des directions que vont prendre les acteurs dans leurs façons de lancer le texte et de le faire circuler dans l'espace scénique, tout comme d'en sortir et d'y entrer afin que survienne avec ses camarades de jeu un *accord juste*.

- 13 Pratiquer le texte novarinien pour l'acteur relève donc de l'épreuve mentale autant que physique, comme en témoignent les nombreux comédiens ne s'ayant travaillé avec l'auteur. Il en est également ainsi d'André Marcon, interprète en 1986 du vertigineux *Discours aux animaux*⁵⁰. La pièce, qui nous offre la chute libre du comédien parmi les flux et les reflux du langage, a pour sujet un homme qui « parle à des animaux et à des choses dont on ne parle pas. De ce que nous vivons, par exemple, quand nous sommes portés à nos extrêmes, écartelés, dans la plus grande obscurité et pas loin d'une lumière, sans mots et proches du dénouement⁵¹ ». André Marcon témoigne qu'au terme du désespoir et du découragement qu'il éprouva lorsqu'il dut travailler son texte, il se résolut à ne plus chercher à comprendre celui-ci et que c'est au moment où il accepta de se laisser *agir* par le texte que soudain, tout s'est éclairé. Il parle alors d'un phénomène de compréhension qui dépassait l'intelligible des mots et des phrases, soit d'une sorte de compréhension interne – si ce n'est intime – du tissu textuel et de sa respiration avec lesquels l'acteur ne faisait plus qu'un.
- 14 Dès lors, serait survenue pour Marcon la possibilité d'une grâce au moment de ce point de basculement de l'obscurité vers la lumière. Une grâce qui serait un dévoilement du sens opéré par l'intellect de l'acteur depuis la sensation du texte, et par lequel il aurait pu « subir un allègement » en « un éclair d'extrême joie ou d'extrême peine le (...) délivrant un instant de [sa] vie machinale⁵². » Ce serait par la répétition et le toujours recommencé à chaque fois différemment qu'est la représentation théâtrale – ou le travail de l'acteur avec son texte, ou de l'auteur avec son écriture –, que pourrait survenir ce moment où soudain, parce que l'on vient de faire un pas de plus parmi l'accumulation des actes, des scènes et des mots, quelque chose chute et, pour reprendre Novarina, « nous porte au-delà⁵³ ». C'est ce qu'il s'agira d'observer dans un troisième moment qui portera

sur les effets attendus – mais qui peuvent rater – au fil des opérations menées par Novarina depuis l'écriture jusqu'au jeu de l'acteur, vers ce qu'il appelle un *allègementsubi par le spectateur*⁵⁴ et qui serait un *moment de grâce* comme avènement d'une reconnaissance.

De la docte ignorance à la grâce comme événement de reconnaissance

15 Nous l'avons vu, l'écriture novarinienne et le jeu de ses acteurs œuvrent par le langage aux court-circuitages des habitudes langagières du spectateur afin d'y creuser une place vide pour qu'advienne autre chose : de l'inouï, de l'insu, de l'invisible. Ainsi se rencontrerait, pendant le spectacle, ce qui n'aurait pas dû se rencontrer à cette place tout comme ce qu'on n'attendait pas ou plus, selon une pure contingence non maîtrisable et qui peut rater. Ce dont procède la docte ignorance novarinienne, c'est ainsi d'une sorte de mise en branle des habitudes langagières du spectateur pour que s'opère paradoxalement en lui, au moment de cette mise à l'épreuve, ce que Jean-Paul Resweber appelle « un éveil de l'intellect à ses capacités, à son vouloir et pouvoir propres » qui suppose alors un « sujet en devenir⁵⁵ ». Dès lors, le non-savoir tel qu'il se pratique dans le théâtre novarinien offrirait aux spectateurs la possibilité d'accéder à la reconnaissance selon laquelle la parole peut être libérée de ses fonctions uniquement communicantes en offrant au sujet qui parle la joie de se dire et, en se disant, de cultiver un désir qui « ne cesse de se transformer en se ressourçant au lieu de ses possibilités⁵⁶ ». La docte ignorance permettrait ainsi de déployer sur le spectacle ce dont Novarina parle dans notre citation introductive : une grâce comme reconnaissance pour le sujet spectateur d'un désir inédit qui peut être le désir de savoir, désir de vérité et par lui, rencontre avec une forme de sagesse qui se situerait par alternances « de lumière et d'ombre, de surgissement et d'enfouissement, de clarté et d'obscurité » ouvrant cependant, et parce qu'elle en passe par une épreuve d'ignorance, sur « la saveur du savoir⁵⁷ ».

16 D'excès en surplus jusqu'à la page blanche, l'écriture novarinienne sur le mode de la docte ignorance procéderait par soustraction de l'intel-

ligence afin que survienne une défaite de la pensée qui rabat les cartes et oblige l'individu – acteur ou spectateur – à interroger ce qu'il sait ou croit savoir. Et ce lieu de questionnement autant que d'enseignement, dans le théâtre novarinien, se situe dans la parole. Une parole épuisée qui confine à des expériences limites, tant physiques qu'intellectuelles pour l'acteur et le spectateur, revitalisée dès qu'il s'agit de la mettre en corps, de la jouer et finalement de la partager. Il faut s'y risquer, donc, car elle n'est pas à comprendre avec la tête seule mais avec le corps tout entier et le savoir qu'elle peut dévoiler n'est pas garanti. Cette parole peut d'ailleurs s'avérer exaspérante pour certains spectateurs qui préfèrent quitter la représentation discrètement ou avec fracas. D'autres s'endorment et se laissent bercer par le flot des mots. Ce n'est pas une parole facile mais sinieuse et fluide à la fois, tout comme le savoir qu'elle contient. En cela, la parole novarinienne telle que travaillée du côté de la docte ignorance implique que celui qui la pratique – en la parlant ou en l'écoutant – vienne éprouver ce que Jean-Paul Resweber décrit comme « lecture patiente des signes, des symboles et des conjectures qui transforme la docte ignorance en une quête modeste et patiente de la sagesse⁵⁸. »

- 17 Autrement dit, la reconnaissance à laquelle semble nous conduire le théâtre de Novarina serait celle d'un non-savoir comme savoir que chacun posséderait enfoui en soi mais auquel il s'agit de retourner par cette mise à l'épreuve du langage. Un non-savoir comme possibilité toujours laissée ouverte, qui empêche sa limitation définitive mais appelle plutôt à en savoir davantage, à creuser toujours plus loin sans le refermer. D'où cette idée du non-savoir comme désir de savoir et dont l'expérience se situe dans le champ de la parole et du rapport que chacun entretient avec elle.
- 18 Finalement, cette reconnaissance donnerait lieu à un état de grâce pour le spectateur, pendant certains instants du spectacle, soit aussi à un allègement qu'il subit dans la mesure où il ne s'y attend pas, notamment au moment où il accède à ce « savoir le plus élevé qui se situe à mi-chemin d'une compréhension totale et d'une totale incompréhension⁵⁹. » Cette reconnaissance, non seulement pourrait être l'origine d'une certaine joie, si ce n'est d'un rire jubilatoire, mais permettrait aussi au spectateur de faire l'expérience d'un autre type d'intelligence. Cette intelligence serait celle d'un homme

qui « dénué de préjugé, sait que la vérité dépend des différentes perspectives que l'on adopte (...) et que, par conséquence, l'intelligence dépend de la capacité que nous avons de faire varier indéfiniment notre regard sur celle-ci⁶⁰. » Ce principe de mise en suspens du jugement mais aussi de mise en mouvement de notre rapport au monde généré par la parole novarinienne permettrait alors, mais sans le garantir, d'accéder à la mystérieuse *sagesse de l'idiot* dont parle Nicolas de Cues, sagesse comme reconnaissance d'un non-savoir constitutif de l'être humain et qui, chez Novarina, revêt la dimension d'une grâce, d'une joie, et peut-être d'un gai savoir.

BIBLIOGRAPHIE

Camille Bertherat, « Lydie Parisse. Théâtres de la voie négative », *Dire Dieu, dire les dieux*, dirigé par Riccardo Raimondo, Université Paris-Diderot, 2017, p. 3-10.

Jeanne-Marie Bouvier De La Motte-Guyon (1648-1717), *La Vie de Madame Guyon* J.M.B. De La Motte-Guyon. Écrite par elle-même. Tome 1, Paris, Hachette, (1791) 2012.

Michel Collot, « Cette émotion appelée poésie » (Pierre Reverdy), *Fabula / Les colloques*, L'émotion, puissance de la littérature, 2014, p. 130-141.

Ysabel de Andia (trad.), *Pseudo-Denys l'Aréopagite, Les noms divins (Chapitres V-VIII)* ; *La Théologie mystique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016.

Ysabel de Andia, « Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident », *Études Augustiniennes*, 1997, p. 227-579.

Nicolas de Cues, *La Docte Ignorance*, Édition : Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard, Frédéric Vengeon, Traduction (Latin) : Pierre Caye, David

Larre, Pierre Magnard, Frédéric Vengeon, Paris, Flammarion, 2013.

Nicolas de Cues, *La Sagesse selon l'idiot*, Édition bilingue latin / français, Traduction inédite par Françoise Coursaget, Introduction et commentaires par Roger Bruyeron, Paris, Hermann, septembre 2009.

Olivier Dubouclez et Valère Novarina, *Paysage parlé*, Paris, Éditions La Transparence, 2011.

Céline Hersant, *Médiatisation du corps et des discours : l'acteur novarinien et ses doubles*, « Études théâtrales », Paris, L'Harmattan, février 2014.

Roger Loyon, « Le travail du comédien », *Pratiques*, numéro thématique Théâtre, 1977, p. 159-170.

Laure Née, *Valère Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.

Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, 1989.

Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, 1989.

Valère Novarina, *Pendant la matière*, 1991.

Valère Novarina, *L'Avant-dernier des hommes*, 1997.

Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, 2009

Valère Novarina, *Le Monologue d'Adramélech*, (1985) 2010.

Valère Novarina, *Devant la parole*, 2010.

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, 2011.

Valère Novarina, *La Quatrième Personne du singulier*, 2012.

Valère Novarina, *Le Vivier des noms*, 2015.

Valère Novarina, *Voie négative*, 2017.

Lydie Parisse, *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Bibliothèque des lettres

modernes, Série Critique, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Lydie Parisse, « Entretien avec Valère Novarina et Amador Vega », *Passeurs du Patrimoine. Art contemporain et tradition théologique*, octobre 2015, URL : <http://www.lydieparisse.com/entretien-avec-novarina> [consulté le 12 avril 2022].

Jean-Paul Resweber, « De la docte ignorance », *Le Portique*, Cahiers du Portique n° 15 | 2018, p. 129-164.

René Rocques, « Symbolisme et théologie négative chez le Pseudo-Denys », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1957. p. 97-112.

Jean-Marie Thomasseau, « Une crucifixion comique. Entretien avec Claude Merlin », *Valère Novarina*, Collection « Poètes de Croatie », revue mensuelle *Europe*, août-septembre 2002.

NOTES

1 Valère Novarina, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 69.

2 Ibid.

3 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, « Le drame dans la langue française », Paris, P.O.L., 1989, p. 37-94.

4 Ibid., p. 46.

5 Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 84.

6 Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 91.

7 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 64.

8 Ibid., p. 66.

- 9 Nicolas de Cues, *La Docte Ignorance*, Édition : Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard, Frédéric Vengeon, trad. par Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard, Frédéric Vengeon, Paris, Flammarion, 2013.
- 10 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 58.
- 11 Ibid., p. 63.
- 12 Ibid., p. 54.
- 13 Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 9.
- 14 Lydie Parisse, *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Bibliothèque des lettres modernes, Série Critique, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- 15 Camille Bertherat, « Lydie Parisse. Théâtres de la voie négative », *Dire Dieu, dire les dieux*, dirigé par Riccardo Raimondo, Université Paris-Diderot, 2017, p. 4, URL : <http://mystique.hypotheses.org/Camille-Bertherat-Lydie-Parisse-Théâtres-de-la-voie-négative-interview> [consulté le 10 avril 2022].
- 16 Isabelle De Andia, « Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident », *Études Augustiniennes*, 1997, p. 227-579.
- 17 Camille Bertherat, op.cit., p. 8.
- 18 Lydie Parisse, *Entretien avec Valère Novarina et Amador Vega*, « Passeurs du Patrimoine. Art contemporain et tradition théologique », Laboratoire Patrimoine Littérature Histoire, Université de Toulouse 2, le 20 octobre 2015 au Théâtre Le Ring à Toulouse, URL : <http://www.lydieparisse.com/entretien-avec-novarina> [consulté le 12 avril 2022].
- 19 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 163.
- 20 Nicolas de Cues, *La Docte Ignorance*, op. cit.
- 21 Ysabel de Andia (trad.), *Pseudo-Denys l'Aréopagite, Les noms divins (Chapitres v-viii)* ; *La Théologie mystique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016.
- 22 René Rocques, « Symbolisme et théologie négative chez le Pseudo-Denys », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1957. pp. 97-112.
- 23 Jean-Paul Resweber, « De la docte ignorance », *Le Portique, Cahiers du Portique* n° 15, 2018, p. 130.
- 24 Ibid., p. 131.

- 25 Jeanne-Marie Bouvier De La Motte-Guyon, *Torrents Spirituels*, publication partielle dans *Les Opuscules spirituels de Madame J.-M. B. de La Mothe Guyon*, Cologne, Poiret, Amsterdam, La Pierre, 1704.
- 26 Lydie Parisse, *Entretien avec Valère Novarina et Amador Vega*. [Référence complète citée en note 6].
- 27 Ibid.
- 28 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, *ibid.*, p. 103.
- 29 Ibid., p. 104.
- 30 Nicolas de Cues, *La Sagesse selon l'idiot*, Édition bilingue latin / français, Traduction par Françoise Coursaget, Introduction et commentaires par Roger Bruyeron, Paris, Hermann, septembre 2009.
- 31 Jean-Paul Resweber, *op.cit.* p. 139.
- 32 Olivier Dubouclez et Valère Novarina, *Paysage parlé*, Paris, Éditions La Transparence, 2011, p. 38.
- 33 Camille Bertherat, *op.cit.*, p. 8.
- 34 Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
- 35 Laure Née, *Valère Novarina*, « Entretien avec André Marcon », Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 205.
- 36 *Le Vivier des noms*, texte, mise en scène et peinture de Valère Novarina, avec Julie Kpéré, Manuel Le Lièvre, Dominique Parent, Claire Sermonne, Agnès Sourdillon, Nicolas Struve, René Turquois, Valérie Vinci, présenté au Cloître des Carmes dans le cadre de la 69^e édition du Festival d'Avignon, juillet 2015.
- 37 Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 63.
- 38 Valère Novarina, *L'Avant-dernier des hommes*, Paris, P.O.L., 1997. La pièce fut créée le 25 mars 1997 au Théâtre d'Évreux avec Claude Merlin et Jacques Falguières, dans une mise en scène de Claude Buchvald et Claude Merlin.
- 39 Jean-Marie Thomasseau, « Une crucifixion comique. Entretien avec Claude Merlin », paru dans *Valère Novarina*, Collection « Poètes de Croatie », revue mensuelle *Europe*, août-septembre 2002, p. 78.
- 40 Claude Merlin a rejoué *L'Avant-dernier des hommes* le 29 juillet et le 4 août 2019 à Locmaria, commune de Belle-Île-en-Mer.
- 41 Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989.

42 Lauré Née, Valère Novarina, « Entrevue avec Dominique Parent », Paris, Classiques Garnier, p. 219.

43 Ibid., p. 220.

44 Parmi lesquels Dominique Parent, Valérie Vinci, Nicolas Struve, Edouard Baptiste, Bedford Valès que nous avons eu la chance de pouvoir rencontrer et interviewer entre 2015 et 2019.

45 Roger Loyon, « Le travail du comédien », *Pratiques*, numéro thématique Théâtre, 1977, p. 161.

46 Ibid.

47 Valère Novarina, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 69.

48 Jean-Paul Resweber, op.cit., p. 141.

49 Valère Novarina, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 45.

50 Voir la note 34.

51 Ibid., Quatrième de couverture.

52 Olivier Dubouclez et Valère Novarina, op.cit., p. 108.

53 Ibid.

54 Ibid.

55 Ibid.

56 Ibid., p. 138.

57 Ibid., p. 164.

58 Jean-Paul Resweber, op.cit., p. 146.

59 Ibid., p. 138.

60 Ibid.

RÉSUMÉS

Français

Dans *La Quatrième Personne du singulier*, le dramaturge Valère Novarina parle de la grâce en tant qu'événement d'une reconnaissance qui survient parfois pour l'acteur et le spectateur au moment de la représentation théâtrale. Il s'agira de voir en quoi cette reconnaissance novarinienne s'apparenterait à la rencontre avec un certain type de connaissance déjà là mais à

laquelle on n'accède qu'occasionnellement, et qui oscillerait entre savoir et non-savoir. Novarina situe ce processus de (re) connaissance dans le champ du langage, qui serait le lieu de cette connaissance qui pourtant, en même temps, la cacherait, selon lui, par ses artifices grammaticaux, stylistiques ou académiques. Pour accéder à cette (re) connaissance, Novarina se propose donc comme méthode de déconstruire le langage en pratiquant ce qu'il appelle une *cure d'idiotie*, en référence à certaines pratiques issues de la théologie négative. Cet autre langage ouvrirait alors pour celui qui en fait l'expérience sur la possibilité de faire advenir une *parole vraie*, laquelle constituerait un état de grâce accompagné de joie et de plénitude lorsque spectateur ou acteur y reconnaissent une part de non-savoir qui résiste en chacun et fonde cependant la nécessité d'en savoir quelque chose. La possibilité de ce savoir procéderait dans l'œuvre novarinienne d'une mise en pratique des principes de la *via negativa*, soit d'un enseignement qui éveille l'intellect en le menant d'abord sur des chemins d'errance et d'ignorance. Ce serait par cette mise à l'épreuve dont résulte l'expérience du théâtre novarinien que pourrait advenir une grâce pour le spectateur – voire pour l'acteur –, lorsque celui-ci vient faire l'épreuve d'une ignorance constitutive et nécessaire à tout savoir et, par cette quête, à la possibilité d'une sagesse.

English

In *La Quatrième Personne du singulier*, the playwright Valère Novarina speaks of grace as an event of recognition that sometimes occurs for the actor and the spectator at the time of the theatrical performance. It will be a question of seeing how this Novarinian recognition would be like the encounter with a certain type of knowledge already there but to which we only access occasionally, and which would oscillate between knowledge and non-knowledge. Novarina situates this process of (re) cognition in the field of language, which would be the place of this knowledge which nevertheless, at the same time, would hide it, according to him, by its grammatical, stylistic, or academic artifices. To access this (re) cognition, Novarina therefore proposes as a method to deconstruct language by practicing what he calls a *cure for idiocy*, in reference to certain practices from negative theology. This other language would then open for those who experience it the possibility of bringing about *true speech*, which would constitute a state of grace accompanied by joy and plenitude when spectator or actor recognize in it a part of non-knowledge which resists in each and yet founds the need to know something about it. The possibility of this knowledge would proceed in the work of Novarina from putting into practice the principles of the *via negativa*, that is, from a teaching that awakens the intellect by leading it first on paths of wandering and ignorance. It would be through this putting to the test from which the experience of Novarinian theater results that a grace could come for the spectator – even for the actor – when the latter comes to experience an ignorance that is constitutive and necessary to know everything and, through this quest, to the possibility of wisdom.

INDEX

Mots-clés

Novarina, langage, docte ignorance, reconnaissance, grâce, joie, sagesse

Keywords

Novarina, language, learned ignorance, recognition, grace, joy, wisdom

AUTEUR

Alexandra Gaudechaux

Alexandra Gaudechaux est docteure en études théâtrales de l'Université Rennes 2 sous la direction de Madame Sophie Lucet. Enseignante de lettres classiques et chargée d'enseignements en études théâtrales à l'Université Rennes 2 de 2015 à 2020. Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche en études théâtrales à l'Université de Lille de 2021 à 2022 et au sein de la Licence Arts de l'Université de Bretagne Occidentale depuis septembre 2022. Membre associée du laboratoire « Arts : pratiques et poétiques » de l'Université Rennes 2 et du laboratoire de recherche HCTI (Héritage & Création - Texte & Image) de l'Université de Bretagne Occidentale. Membre fondatrice du groupe de recherche pluridisciplinaire « *Diotime*. Dialogues entre les études théâtrales et la psychanalyse », créé à Rennes en février 2022. Dramaturge et metteuse en scène au sein de la compagnie Ravages, créée à Rennes en décembre 2022.