

Pour une philosophie de l'inintentionnel Penser l'acteur avec Novarina et Tchouang-tseu

Depuis le milieu des années soixante-dix, Valère Novarina développe en marge de son travail d'écrivain et de metteur en scène une réflexion théorique sur l'acteur et l'événement théâtral. Cette réflexion possède un statut bien particulier : il ne s'agit ni d'analyser la logique interne de la représentation ni de concevoir un art général du comédien ou de la mise en scène ; conformément à son étymologie, la *theoria* novarinienne est d'abord l'observation de ce qui arrive sur la scène, un regard posé sur l'acteur et son jeu. Lieu « optique », le théâtre constitue selon le dramaturge un laboratoire d'anthropologie spontanée où une certaine expérience humaine s'élabore et s'offre à notre étonnement, où se déploie, concrète et visible, ce qu'il appelle une « pensée dramatique »¹.

La réflexion de Novarina n'est pas seulement utile pour mieux comprendre quelle conception du théâtre lui est propre ; elle possède aussi, nous semble-t-il, un intérêt philosophique intrinsèque, éclairant la nature de l'action humaine prise dans ce *moment extrême* qu'est celui de la performance du comédien. Une telle performance est orientée par un texte ou par quelque partition qui la détermine ; exécutée devant un public, elle semble aux antipodes de l'action libre que nous pratiquons d'ordinaire, et pourtant elle la retrouve en ce que se pose, avec elle, le problème de la spontanéité de l'agir. Un point est à cet égard significatif dans les écrits théoriques de Novarina : si l'écrivain renvoie souvent l'action du comédien à la « nature » ou à l'« animal »², fût-elle une « matière surnaturelle »³, ce rapprochement vise moins à réduire l'action humaine à un simple événement de la nature (qui compromettrait l'idée même d'intention, essentielle si l'on veut penser l'action humaine en ce qu'elle a de propre), qu'à éclairer notre manière d'agir qui, pour intentionnelle qu'elle soit, s'accomplit *par-delà l'intention qui la porte*, en rupture avec la visée qui l'anime de part en part. C'est là un remarquable paradoxe : quel est cet *inintentionnel* qui est présent au cœur de l'action intentionnelle ? En quoi l'acteur, plus que tout autre agent, est-il capable de rendre manifeste ce phénomène particulier ? Désigne-t-on seulement par-là le mécanisme de l'habitude et la maîtrise qu'elle confère, ou bien s'agit-il d'une autre dimension de l'agir ?

Au lieu d'aller de l'agent à l'acteur, c'est-à-dire de penser les faits et

1. « *Pensée dramatique*. Dans l'espace est la solution de la pensée. » (*Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, § 39, p. 35).
2. Voir par exemple *Lumières du corps*, §§ 336-341, p. 166-168.
3. *Ibid.*, § 349, p. 170.

gestes du comédien à partir des catégories générales de l'action, nous nous proposons de suivre le mouvement inverse : partir des actes singuliers de l'acteur pour réfléchir philosophiquement sur l'action. Un lien étroit réunit à cet égard la pensée novarinienne de l'acteur et la lecture que le sinologue Jean François Billeter a récemment proposée du *Tchouang-tseu*⁴, prolongeant des réflexions plus anciennes sur l'art de la calligraphie⁵. Nous appuyant sur certaines de ces analyses, notre ambition ne sera pas de transformer Novarina en philosophe mais de saisir, pour le prolonger, l'élan spéculatif original qui est à l'œuvre dans ses écrits.

LA BRÛLURE ET L'OFFRANDE : SUR LA KÉNOSE DE L'ACTEUR

Notre étude prendra pour fil conducteur un court extrait de *Lumières du corps*, le paragraphe 190 intitulé « Eloge de l'acte passif »⁶. Comme souvent, c'est l'entrée de l'acteur, le phénomène singulier de son apparition sur la scène, qui retient Novarina :

Le rideau se lève : l'acteur entre dans sa passion. Il entre en catastrophe et comme *proie* d'un événement de la nature : il subit l'action du langage. De même le bon nageur est nagé par l'eau. La houle du texte avance et respire, l'acteur reste immobile. Comme dans la peinture chinoise, on voit les figures inversées et l'envers du mouvement... Nulle hésitation, aucune interprétation, aucun possible : le texte est comme dicté ; l'acteur en est victime et le porte au public d'un flux, d'une seule saisie. L'acteur agit un acte passif. Il entre à l'envers dans la passion du langage⁷.

Le mouvement du passage est tout à fait net : le dramaturge introduit d'abord le thème de la « passion » de l'acteur-Christ ; cette idée est ensuite redéployée au moyen de deux comparaisons : avec la nage, puis avec la peinture chinoise ; Novarina revient ensuite à son propos initial, celui de la description de l'acteur et des conditions particulières de la survenue de son action, avant de conclure sur l'idée qui avait ouvert le paragraphe, celle de la « passion ».

Ce dernier thème est à mettre en rapport avec de nombreuses formules qui, depuis *Pour Louis de Funès*, décrivent le travail de l'acteur comme un « anéantissement »⁸, un « supplice incompréhensible »⁹, ce que Novarina finira par appeler un « sacrifice comique »¹⁰. *Lumières du corps* reprend cette idée : l'incarnation accomplie par l'acteur implique un arrachement à

4. *Leçons sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2010 (2002 pour la première édition) et *Études sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2008 (2004 pour la première édition).

5. *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010 (refonte de l'édition de 1989).

6. L'essentiel en sera repris dans *L'Envers de l'esprit* : « Le mot *acteur* nous trompe : ne commentant aucun acte sinon d'action passive, il entre en homme pour ne pas agir. » (Paris, P.O.L., 2009, p. 46 ; voir aussi p. 27.)

7. *Lumières du corps*, § 190, p. 103.

8. *Pour Louis de Funès in Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 117.

9. *Ibid.*, p. 128.

10. Voir par exemple *Lumières du corps*, § 21, p. 15.

soi-même, une souffrance suscitée par l'épreuve périlleuse de la remémoration et de la profération du langage¹¹. Incarner au théâtre, c'est en quelque manière « décarner », faire sortir quelque chose de soi, ce qui ne va pas sans une violence imposée au corps. La référence à la « passion » du Christ est dans le passage que nous étudions destinée à éclairer ce phénomène¹². En effet, si l'acteur donne *activement* corps à la parole, il est aussi celui qui « subit l'action du langage », qui est tout entier *passif* en tant que « proie » et victime d'une « catastrophe ». Le modèle christique permet de penser cette situation particulière où l'engagement dans l'action se double d'une passivité radicale et se change en épreuve. C'est ce que saint Paul appelle la « kénose » dans son *Épître aux Philippiens* :

Comportez-vous ainsi entre vous, comme on le fait en Jésus-Christ : lui qui est de condition divine n'a pas considéré comme une proie à saisir d'être l'égal de Dieu. Mais il s'est dépouillé, prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes, et, reconnu à son aspect comme un homme, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, à la mort sur une croix. » (Ph 2, 5-8)¹³

Loin de réaliser sa nature divine dans la nature humaine, le Christ se vide peu à peu de sa divinité, il se défait de ses attributs, il descend jusqu'à la terre et au tombeau. Deux moments ponctuent cette dégradation : l'incarnation puis la passion – « agonie de Dieu » comme l'écrit Bataille¹⁴ – qui tissent ensemble la trame de son devenir-esclave. La souffrance est un aspect saillant de cette logique du pire dont l'aboutissement est la mort dans sa forme la plus vile, celle du criminel crucifié, et la plus définitive, comme le suggère l'assourdissant silence du Samedi saint. Or, c'est un semblable destin que Novarina semble promettre à l'acteur : celui-ci, écrit-il, ne « vient pas *faire l'homme*, mais *défaire l'homme*. Kénotique, homme évidé, il contrefait le Christ, il le double »¹⁵. Au théâtre, l'acteur est à la fois sacrifiant et sacrifié¹⁶ : il se donne tout entier à son rôle et à son texte, s'exposant à la brûlure de la performance, à ce singulier embrasement qui vient éteindre à la fin du spectacle le moment à la fois réjouissant et irréel des saluts, laissant les acteurs flottants et comme vidés d'eux-mêmes. Ce modèle kénotique de l'agir peut sans doute être appliqué à toute situation où l'agent s'engage dans un effort intense au risque de s'écrouler, de s'abolir dans l'accomplissement même de ce qu'il poursuit. L'évidement de soi est un

11. *Ibid.*, § 238, p. 133.

12. Sur la « passion » chez Novarina, voir D. GUÉNOUN, *Acteurs et acteurs. Raisons du drame du scène*, Paris, Belin, 2005, p. 139-148. L'auteur propose dans le même chapitre une réflexion sur le « non-intentionnel » à propos de la Berma de Proust (*Ibid.*, p. 128-132).

13. *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Bibli'o-Le Cerf, 2004, p. 1658. La reprise par Novarina du mot « proie » dans le passage cité plus haut n'est sans doute pas fortuite.

14. G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 61.

15. *Lumières du corps*, § 244, p. 136. Voir aussi § 415, p. 188.

16. *Ibid.*, p. 133, repris de *La Scène*, Paris, P.O.L., 2007, p. 71.

horizon concret de l'action humaine. En nous donnant à ce que nous entreprenons, en nous investissant sans limite, nous nous y consumons au point de frôler le labeur sisyphéen de L'Infini Romancier¹⁷ ou le désastre poétique que décrit Balzac dans *Le Chef d'œuvre inconnu*. La kénose permet de penser l'action non comme la simple actualisation d'une intention, mais comme la *déperse* d'une énergie qui, aussi bien en l'homme ordinaire que dans le Christ incarné, s'éprouve comme radicalement finie. Si les actes humains sont la réalisation d'une volonté ou d'un projet, ils exposent aussi l'individu au péril d'une *déréalisation de soi*.

L'attribution d'une telle valeur paradigmatique à la kénose n'est pas une originalité de Novarina. On la trouve déjà chez saint Paul qui voit en elle un véritable *éthos* pour le chrétien. Il en approfondit la description lorsque, dans son *Épître*, il recommande de « mettre en œuvre » son salut, d'« agir sans murmures et sans réticences », tout en affirmant que « c'est Dieu qui fait en vous et le vouloir et le faire selon son dessein bienveillant » (Ph 2, 12-14). Même si Novarina n'aborde pas directement le thème de la grâce dans le passage de *Lumières du corps* que nous commentons (mais il le fait dès la page suivante)¹⁸, il est en lien étroit avec son propos. On retrouve alors la tension entre activité et passivité : le chrétien n'agirait qu'en apparence puisque Dieu, détenant l'*energein* originnaire (Ph 2, 13), possède à la fois l'initiative et le dernier mot, non seulement quant aux actions de l'individu mais aussi quant à ses choix. Surgit ici une difficulté classique de la théologie : la valeur positive de l'action humaine n'est-elle pas annulée par le dessein divin qui s'y révèle ? Comment puis-je dans le même temps agir et *être agi* ? saint Paul ne semble pas accorder une importance particulière à cette difficulté : il encourage le croyant à agir et à produire sans retenue, comme si c'était bien lui qui agissait tandis que Dieu agit en lui. Dans ce cas, la grâce ne doit-elle pas être comprise comme un dispositif par lequel l'action humaine s'accomplit passivement ?

Pour répondre à ces questions et accréder le rapprochement entre la théologie de la grâce et « l'acte passif » de Novarina, nous allons voir qu'un certain détour est nécessaire, explicitement réalisé par le dramaturge dans le deuxième moment de son texte.

CONCENTRATION ET OUBLI DE SOI : L'ASSOMPTION DU GESTE

Ce détour est d'abord thématique. Le paragraphe 190 de *Lumières du corps* délaisse la théologie pour considérer l'activité triviale du « nageur » ; au contexte de la pensée grecque est en outre substitué celui de l'art de la Chine ancienne. Ce brutal dépaysement vise à réinscrire la réflexion dans l'immanence de la *praxis* artistique, mais aussi à préciser le sens global de l'argument qui sera ressaisi un peu plus bas. En effet, il ne s'agit pas

17. C'est l'un des personnages de *L'Opérette imaginaire* dont l'interminable monologue constitue le morceau de bravoure de la pièce (Paris, P.O.L., 1998, p. 147-159).

18. « Le tranchant et la grâce » (*Lumières du corps*, p. 104-105).

seulement de dire qu'en agissant nous sommes affectés par notre propre action au sens où nous éprouverions souffrance ou lassitude, ni que la tâche de l'acteur est de se donner tout entier, de s'offrir sur la scène (même si, comme nous y avons insisté, ce sont là des aspects spectaculaires et incontestables de son activité). Il s'agit surtout d'éclairer ce fait que *dans l'agir lui-même*, nous atteignons une certaine passivité qui est la condition de son plein exercice, qu'à la *pointe de notre action* quelque chose arrive, un événement qui à la fois en provient et l'excède.

Novarina propose une image frappante : celle de l'acteur immobile, agissant et pourtant *figé* tandis que déferle « la houle » du texte, comme un personnage à l'arrêt au centre d'un décor en mouvement. La référence à la peinture chinoise est directement motivée par cette image. Novarina se réfère alors à la « figure » telle qu'elle est, elle aussi, *fixée* sur le papier ou le rouleau de soie, jouissant d'une singulière immobilité. Comment, s'étonnera-t-on, une figure tracée peut-elle aider à penser l'activité de l'homme en scène ? Comment une telle immobilité peut-elle exprimer l'action ? Pour le comprendre, il faut revenir à certains aspects de l'esthétique propre à la peinture chinoise et à la calligraphie qui partagent la même base théorique. Il existe, en effet, dans la calligraphie un rapport étroit entre le geste et la trace qui en résulte : loin de faire oublier celui-ci pour donner à voir la chose représentée, le caractère calligraphié retient le geste qui est alors capturé sur le support ; malgré sa fixité, le trait est imprégné de l'énergie du mouvement, fait d'une « grande rapidité contenue »¹⁹, et le spectateur peut alors retrouver cette énergie au moment où il le contemple. Si l'idéogramme est porteur d'une signification s'offrant au déchiffrement, il est en même temps l'occasion d'une riche expérience plastique ; il nourrit le regard par l'harmonieuse tension née de la coordination de ses lignes. Il en va de même dans la peinture : la représentation s'efface au profit de la saisie synthétique des mouvements, de l'« ossature » ou du « squelette » de l'image. Loin de se restreindre à la banale représentation d'un personnage ou d'un paysage (qui est le plus souvent entièrement feint), la peinture chinoise vise à produire une composition dynamique qui doit *in fine* permettre au spectateur de « se détacher des formes »²⁰ pour capturer une force, un style, c'est-à-dire un substrat spirituel²¹. Dans les peintures de *shanshui*, c'est la montagne et l'eau qui constituent les forces à l'œuvre, c'est leur interaction qui est le véritable objet de l'art²². Les personnages y jouent un rôle toujours secondaire : minuscules et comme perdus dans le tout, ils figurent l'homme inséré dans les courants du cosmos, dominé par la hauteur des montagnes et l'étendue des eaux, fragment dans

19. Selon l'expression de Cai Yong dans *Les Neuf effets (Traité chinois de peinture et de calligraphie)*, I, traduction, présentation et notes de Y. Escande Paris, Klincksieck, 2003, p. 97). La rapidité est une condition de la qualité de l'exécution, mais elle doit venir du calligraphe et non du glissement du pinceau : « Le résultat de la lutte entre la résistance du tracé et la force du mouvement qui surmonte cette résistance donne l'effet de 'tension' » (*Ibid.*, note 153).

20. ZONG Bing, *Introduction à la peinture de montagnes et eaux* (*Ibid.*, p. 207-208).

21. *Ibid.*, p. 106-107.

22. Voir J.F. BILLETER, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, p. 292-296.

la totalité agissante de la nature. Chaque figure reçoit son sens de l'interaction de sa forme singulière avec un espace saturé de symétries et d'inversions, comme c'est le cas dans les célèbres *Notes sur la peinture du mont de la Terrasse des nuages* de Gu Kaizhi²³. La position de la figure et le sens de son action sont donc déterminés par l'ordre dynamique de la nature dont le tableau offre une perception globale. C'est peut-être ce que Novarina veut désigner par « l'envers du mouvement » : agissant, le personnage est porté ; contemplant, il est animé par le tout. De la même manière, l'acteur novarinen, loin d'agir pour son propre compte, vibre de cette tension immanente au texte, du tissage grammatical et poétique des mots et des phrases – ce qui ne compromet pas pour autant, comme nous le verrons plus loin, le travail de l'interprétation.

Ce rendu, cette vibration que nous venons d'évoquer sont dans l'art chinois les produits de circonstances tout à fait exceptionnelles ; elles dépendent de l'excellence morale du peintre ou du calligraphe qui se rend alors pleinement visible. Le texte de Novarina possède de même un caractère normatif : l'écrivain compare l'acteur, non au nageur, mais au « bon nageur ». Le nageur, médiocre ou ordinaire, demeurera dans une sorte de combat avec l'eau et dans une épreuve physique où il se frottera à la résistance d'un élément étranger. Il agira et souffrira d'agir en se fatiguant plus vite que le nageur expérimenté qui, lui, semblera flotter, se fondre dans le mouvement des vagues, voguer parmi elles. Ce renvoi au « bon nageur » rappelle ce que Daniel Znyk disait du comédien pendant les répétitions de *L'Espace furieux* : « L'acteur juste est constamment concentré, mais distrait. Distingue comme le nageur qui ne pense à rien : c'est l'eau qui nage. »²⁴ Znyk désigne ici un phénomène singulier : c'est justement parce qu'il ne pense qu'à son activité, qu'il est fixé sur elle, que l'esprit du nageur peut tout à coup s'en séparer et dissoudre du même coup toute tension psychique, tout sentiment de l'effort. La concentration se change naturellement en distraction : tout à son activité, le corps se détend et l'esprit s'échappe dans un moment de sommeil né de l'acte même de se concentrer sur une chose. Autrement dit, si nous nous concentrons, c'est pour finalement nous défaire de ce sur quoi nous sommes concentrés : la concentration nous mobilise, elle nous permet de nous arrimer à une *praxis*, mais ce qui doit en résulter, qu'il s'agisse d'une action physique ou intel-

23. Ces notes sont inspirées d'une anecdote célèbre : un maître du taoïsme, Zhang Daoling, fait passer à ses élèves une épreuve destinée à les faire accéder à l'immortalité en les invitant à se précipiter d'une montagne (voir H. DELAHAYE, *Les premières peintures de paysage en Chine : aspects religieux*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1981, p. 9-10). Gu Kaizhi, peintre du IV^e siècle, construit dynamiquement sa peinture (reconstituée par H. Delahaye, p. 38-39). Si le paysage est décrit de droite à gauche, ce mouvement interne suit des directions inverses ; ainsi le torrent décrit par le peintre « s'écoule une fois à l'ouest et une fois à l'est... afin que la peinture soit naturelle » (*Traité chinois de peinture et de calligraphie*, p. 184). Ce caractère naturel ne nuit pas à l'exactitude de la représentation mais à la complétude de l'image censée contenir le cosmos dans ses forces opposées. Le même renversement s'observe dans les rapports entre le bas et le haut : « Lorsque le bas est composé d'une gorge, tout la scène se y reflète à l'envers » (*Ibid.*, p. 185).

24. V. NOVARINA, « Nous avançons par jeux » in *Libération*, n° 7690, 28-29 janvier 2006, p. 6. La comparaison entre le nageur et l'acteur se retrouve dans *Lumières du corps*, § 299, p. 158.

lectuelle, implique que nous dérivions pour nous laisser aller à son accomplissement. Un homme concentré qui ne cesserait pas à un certain moment de « viser » le foyer initial de son effort ne pourrait tirer le fruit de son extrême application mentale. Au final, la concentration constitue moins la fixation de la conscience sur une chose ou une activité qu'elle ne quitterait plus, garderait constamment présente devant soi, que ce qui rend possible d'entrer dans cette activité en l'oubliant peu à peu pour faire corps avec les mouvements qui la concrétisent. L'intention n'est donc pas absente, il est même essentiel qu'elle soit présente, à la racine de notre activité ; mais sa réalisation exige qu'elle soit absorbée et comme *surpassée* par le mouvement corporel qui la projette dans le réel²⁵.

Cette analyse revient à souligner de quelle texture cinématique est faite toute action humaine. Celle-ci recèle un ou plusieurs gestes : un enchaînement physique où l'intention est comme « tuilée » par d'innombrables opérations particulières échappant à notre contrôle. Une gestuelle s'invente au fur et à mesure que nous agissons, un flux physique se construit dans une dimension aveugle de notre corps. Même lorsque nous découpons une feuille de papier, nous ne savons pas exactement ce que nous sommes en train de faire ; même lorsque nous tranchons un morceau de viande dans notre assiette, les soubassements de cette opération habituelle échappent au savoir. L'action, pour cette raison, est fatalement irréductible à la méthode qui la prépare puisqu'elle est immergée dans un champ de forces qui est à la fois nôtre et étranger. C'est la nature même du geste que de s'accomplir dans cette dimension d'inconnu qu'est le corps tout en ayant éventuellement sa source dans une décision consciente. Il semble que l'on soit ici tout proche de la conception occasionnaliste de l'action, à cette différence que l'ignorance des moyens de l'agir n'implique pas, comme chez Malebranche²⁶, que nous ne soyons pas l'agent véritable de son accomplissement physique. C'est même exactement le contraire : une certaine ignorance théorique conditionne l'efficacité pratique ; le « savoir-faire » n'est en aucun cas assimilable à un « savoir comment faire »²⁷. Le geste est l'imintentionnel dans l'action, ce qui la modèle concrètement en y introduisant, comme nous y insisterons plus loin, le jeu de son indétermination, ce qui actualise l'action en la différenciant de manière hasardeuse.

Le « bon nageur », pour cette raison, est aussi exceptionnel que banal ; sa perfection tient à sa capacité à agir de la même manière que dans les opérations les plus triviales : ouvrir une porte, attraper une balle au bond, porter une coupe à ses lèvres. L'exemple de la nage est d'ailleurs au centre d'un passage du *Tchouang-tseu* dont Jean François Billeter a donné récem-

25. Sur ce point, voir J.F. BILLETER, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, p. 226.

26. Voir en particulier le célèbre passage des *Entretiens sur la métaphysique*, VII, art. 13 (N. MALEBRANCHE, *Conversations abrégées*, éd. G. Rodis-Lewis, Paris, Gallimard, 1994, p. 345-347). Voir également *De la recherche de la vérité*, livre VI, II^e partie, ch. 3 (*Œuvres*, I, éd. G. Rodis-Lewis, Paris, Gallimard, Pléiade, 1979, p. 648-651).

27. Selon la formule de V. DESCOMBES (« L'action » in D. Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, II, Paris, Gallimard, 1995, p. 116).

ment un lumineux commentaire. Apercevant un homme au milieu des eaux mortelles d'une cascade, Confucius se précipite avec ses disciples auprès du nageur qui vient de grimper sur la berge et l'interroge sur sa manière de faire :

Je vous ai pris pour un revenant, mais, de près, vous m'avez l'air d'un vivant. Dites-moi : avez-vous une méthode pour surnager ainsi ? – Non, répondit l'homme, je n'en ai pas. Je suis parti du donné, j'ai développé un naturel et j'ai atteint la nécessité. Je me laisse happer par les tourbillons et remonter par le courant descendant, je suis les mouvements de l'eau sans agir pour mon propre compte²⁸.

La réponse du nageur est des plus déconcertantes : se laisser emporter par les eaux bouillonnantes où « ni tortues ni crocodiles » ne peuvent se maintenir et nager, n'est-ce pas tout bonnement se laisser mourir ? Que le nageur possède l'habileté lui permettant d'utiliser les courants, c'est ce qui semblerait une justification raisonnable de son exploit ; mais si l'on suit le texte²⁹, l'abandon préconisé par le nageur est beaucoup plus radical. À s'en tenir exactement à sa réponse, il ne nage ni ne coule : sans se débattre, malgré le risque mortel, il laisse dériver son corps. Il agit si naturellement dans l'eau qu'il ne se conçoit même pas comme agissant :

Je suis né dans ces collines et je m'y suis senti chez moi : voilà le donné. J'ai grandi dans l'eau et je m'y suis peu à peu senti à l'aise : voilà le naturel. J'ignore pourquoi j'agis comme je le fais : voilà la nécessité³⁰.

À nouveau, il n'est fait aucune mention de la nage. D'une manière générale, les verbes d'action sont effacés au profit de verbes d'état. Le nageur ne dit pas qu'il rentre dans l'eau pour nager ni qu'il a appris la technique adéquate, mais qu'il a toujours été dans cet élément et qu'il s'y meut sans connaître la méthode de son action et même sans savoir pourquoi il nage³¹. L'ignorance des raisons est une marque sûre de la naturalité de l'agir qui semble ici tout proche d'un processus biologique, immédiatement incorporé au sujet, comme l'est la respiration. La nage est une sorte d'automatisme disparaissant, un mouvement ne laissant de lui-même aucune trace psychique³².

Les deux aspects que nous venons de mettre en lumière doivent être considérés ensemble : l'agir véritable suppose le suspens de tout calcul et de toute visée déterminée, un « saut dans le vide » comme celui du trapé-

28. La traduction est de J.F. BILLETER (*Leçons sur Tchouang-tseu*, p. 29).

29. La traduction de J. Lévi va dans le même sens : « Je me laisse entraîner par les tourbillons et je remonte au gré des courants ascensionnels, m'abandonnant aux mouvements de l'eau. » (*Les Œuvres de Maître Tchouang*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2010, p. 156. Nous soulignons).

30. *Leçons sur Tchouang-tseu*, p. 29.

31. J. Lévi va jusqu'à faire disparaître la conscience du mouvement dans cette dernière phrase : « Je me meus [dans l'eau] sans même m'en rendre compte, voilà la vie même. » (*Ibid.*).

32. NAKAJIMA Atsushi a donné dans sa nouvelle « Le maître fabuleux » une illustration malicieuse de la doctrine taoïste du « non-agir » : l'archer Ji Chang maîtrise si bien son art qu'il ne le pratique même plus, allant jusqu'à oublier ce que sont un arc et une flèche (*Histoire du poète qui fut chug en tigre et autres contes*, trad. V. Perrin, Paris, Allia, 2010, p. 62).

ziste chez Novarina³³ ou du sage Zhang Daoling dans la littérature taoïste³⁴. La mort possible de l'agent signifie l'inscription vitale de soi et de son activité dans un milieu devenu porteur. Il y a donc bien un passage à la limite, un saut dans la transcendance où l'action, défaire du poids des intentions et des projets, se trouve transfigurée, où, défiant toute anticipation, l'impossible se réalise. Cette transfiguration n'a cependant rien de surnaturel : elle est, dans le cas du nageur, soutenue par l'immense lame de fond du passé et par la fréquentation continue des lieux. Quant à la transcendance que semble impliquer sa performance, elle n'est qu'apparente : nous avons l'impression qu'il atteint un niveau supérieur d'activité alors qu'il s'en tient fermement à une manière d'agir ancienne, où l'action se fait dans l'oubli. La passivité dont parle Novarina est justement celle-ci : elle se déploie dans l'action la plus intense, la plus engagée, à la pointe extrême de notre activité, comme un « acte inconnu ».

LE SUPPLÉMENT DE GRÂCE : UN « ACTE HORS-SUJET »

Nous pouvons maintenant résoudre les difficultés apparues tout au long de notre parcours, et d'abord répondre à l'objection que nous avions envisagée dès notre introduction : ne faut-il pas assimiler l'action passive de l'acteur au sommet de son art à une habitude, à un *automatisme* acquis par une répétition finalement libératrice ? N'est-elle pas la simple récompense du métier ?

Cet aspect des choses est bien présent dans les textes que nous venons d'étudier. L'habitude correspond à cette incorporation à soi du mouvement qui est en même temps installation dans le lieu où se conduit notre action ; elle est une manière d'habiter ce que nous faisons en bénéficiant d'un certain congé de la conscience. Notons cependant que ce « grand vivant » qu'est le nageur de Tchouang-tseu est attaché à sa pratique par un lien plus profond que l'habitude : son enracinement lui permet de faire face à ce milieu extraordinairement changeant, le cosmos et ses variations, que symbolisent les eaux grondantes et tourbillonnantes. Peut-on s'habituer à un tel tourbillon qui, dans son identité même, est toujours autre ? La dissolution de soi dans l'élément n'implique-t-elle pas une altération constante, défiant toute accoutumance ? Il existe en effet un travers de l'habitude : celui de la routine qui, mécanisant l'action, la prive de sa souplesse, celle de la maîtrise excessive de la partition ou du rôle qui en rigidifie l'exécution et finit par rendre impossibles l'écart et la surprise. L'habitude n'est portuse d'aucune promesse, d'aucun avenir ; elle est un passé durci et solidifié dans le présent qu'elle étroit et se contente de reproduire : elle est une négation de l'événement dont elle ne cesse d'éloigner l'action pour, au contraire, la rendre conforme à ce qui a déjà été accompli. Dès *Pour Louis de Funès* Novarina a souligné ce risque : « L'acteur n'habite pas son corps

33. *Lumières du corps*, § 249, p. 139-140.

34. Voir plus haut la note 23.

comme une maison de famille mais comme une caverne de hasard et passage obligé »³⁵. On ne saurait mieux dire : l'acteur, pour donner le meilleur de lui-même, doit en passer par une situation où rien n'est sûr ni établi. Cet oubli de soi qui porte l'action au point ultime de sa réalisation doit *en même temps* autoriser le renouvellement du jeu sans quoi il perdrait tout éclat. L'acteur doit donc habiter un rôle en se gardant d'en faire une seconde peau, un vêtement familier et trop seyant, afin de demeurer, comme le suggère *La Quatrième Personne du singulier*, un « déshabitué », un « imprévu vivant »³⁶.

Il faudrait donc penser une habitude révoquée, une *routine déroutante* si l'on peut dire, ouverte à la variation produite par cet élément différenciateur qu'est le geste. Cette vertu différenciatrice est connue de chacun : lorsque nous cherchons à nous libérer d'une façon de faire inadéquate, par exemple dans l'apprentissage d'un sport, c'est cette variation que nous mettons à profit. Afin de retrouver une certaine spontanéité, nous répétons le même geste qui apparaît à chaque fois autre, légèrement décalé ou altéré, tâtonnant pour nous rapprocher du mouvement le plus juste. Dans le même but, nous jouons sur la vitesse de l'exécution : nous accélérons le mouvement pour produire dans notre corps une sorte de réjuvénation, pour qu'une habitude défectueuse, un mauvais pli que nous avons pris, soient enfin corrigés. Novarina sollicite ainsi la vitesse dans l'écriture et le dessin³⁷ ; il accorde aussi à la danse et à la gesticulation une place de choix dans ses pièces où le pantin, déhanché et chaotique, reprend ponctuellement ses droits³⁸. Le geste, pourrait-on dire, est la chance de l'action ; il y a une *échappée gestuelle* par laquelle nous retrouvons la confusion première, permettant la production de mouvements à la fois intentionnels (puisque nous les accomplissons en vue d'un certain but) et intentionnels (puisque la vitesse y introduit un certain écart, nous engage sur des voies imprévisibles). Tout nous invite à une étonnante régression : de l'action au geste, mais aussi du geste à la gesticulation, c'est-à-dire au mouvement non maîtrisé qui sort de nous, se saisit de notre corps à notre insu, et que toute une tradition philosophique a dénoncé comme irrationnel voire diabolique, lui opposant la virile maîtrise du *gestus* oratoire³⁹.

C'est, semble-t-il, ce que *Pour Louis de Funès* voulait désigner avec la notion de « désaction » : l'acteur est celui « qui ne va rien commettre, ni exprimer, ni agir, ni exécuter » mais, insiste Novarina, qui tient « toutes les choses à leur naissance », « pratique l'enfance de tout »⁴⁰. La « désaction » s'entend moins ici comme une absence d'action que comme cette activité qui n'est guidée par aucune compétence ni aucun savoir, une sorte de

35. *Le Théâtre des paroles*, p. 120.

36. *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 109.

37. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre essai *Valère Novarina, la physique du drame* (Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 15-17).

38. Il y a ainsi dans *La Scène* un étrange « ballet mécanique » (p. 133) que les comédiens, dans la mise en scène donnée par l'auteur en 2003, agrémentaient des mouvements les plus grotesques.

39. Voir M. DESPREZ, « Entre gestus et gesticulatio : la gestuelle dramatique en France à la fin du XVI^e siècle » in *Revue d'études françaises*, 39, 2004, p. 20-24.

40. *Le Théâtre des paroles*, p. 126.

ressort spontané produisant le nouveau et l'insolite. Ce faisant, on retrouve une difficulté signalée dans notre seconde partie. N'y a-t-il pas là en effet un fantasme de pureté, le rêve d'une action *sans interprétation* comme l'écrit Novarina dans le paragraphe 190 de *Lumières du corps*? Comment le texte dramatique pourrait-il être seulement « dicté » sans que le comédien l'interprète en quelque manière? La même idée se retrouve quelques paragraphes plus haut :

Dans l'art de l'acteur, il n'y a pas d'interprétation, représentation, mais offrande, présent, don... Aux dés, on lance des chiffres; l'acteur donne les lettres du texte, les jette hors de lui par sa bouche⁴¹.

La comparaison avec le jeu de dés est particulièrement éclairante : en lançant les dés, je lance des chiffres connus à l'avance, et je connais aussi la probabilité que l'un ou l'autre apparaissent sur le tapis ; mais le résultat final, en dépit d'un tel savoir, dépasse toute attente et toute prévision. Dans le cas de l'acteur, le texte est mémorisé puis récité, mais le résultat là aussi est transcendant au comédien qui ignore tout de l'effet qu'il produit. Novarina veut donc moins souligner l'absence d'interprétation que l'incapacité de cette dernière à déterminer un résultat, à produire méthodiquement et intentionnellement un effet. Le dramaturge souligne néanmoins que l'acteur est « offrant, neutre et attentif », « attentif au déroulement respiratoire de la partition et à l'instant prononcé. »⁴² L'attention est la vertu de l'acteur ; elle est cruciale pour la réussite du spectacle ; mais cette attention se porte uniquement sur le texte (ou sur la partition) et non sur l'effet que produirait le jeu sur le spectateur par-delà chaque réplique. La complète soumission de l'acteur au texte est ici la condition de possibilité d'un événement qui se trouve hors de sa maîtrise : l'hypnose produite par la partition sur l'interprète appliqué à l'exécuter prépare un *temps autre* où le miracle pourra s'accomplir. La notion d'interprétation n'a donc plus lieu d'être si l'on entend par là l'opération par laquelle le comédien vise un sens, un effet ou une émotion déterminés. L'interprétation novarinienne est « ouverte », comme une maison est ouverte sur un lieu inconnu, « donne » sur un paysage qui n'est visible qu'à ceux qui se tiennent en dehors, le public.

Ces analyses permettent de mieux comprendre ce qui se jouait dans la réflexion sur la grâce esquissée à la fin de notre première partie. Lorsqu'il déclare que l'acteur « agit un acte passif », Novarina désigne ce supplément d'action qui se trouve libéré tandis que le comédien joue, concentré et pourtant ignorant. L'accomplissement gracieux signifie un *passage hors de soi* dont il n'est jamais sûr qu'il se produira ; l'acteur accède à une opérativité supérieure dont l'initiative ne lui appartient pas et que la théologie renvoie justement à la coopération de Dieu⁴³. L'action constitue

alors une opération à double détente où l'agent humain est comme supplanté à l'intérieur de lui-même par une puissance à la fois étrangère et personnelle.

Les écrits de saint Paul ont fourni les éléments de base de cette doctrine. On trouve chez Philon d'Alexandrie une étroite mise en rapport de la grâce et de l'*inventio* qui semble particulièrement pertinente dans le contexte du jeu et de la création artistique. Le *De fuga et inventione* s'inscrit, en effet, dans cette compréhension des rapports de l'homme et de Dieu où « l'activité appartient à Dieu seul » : « tout ce qui est mortel pâtit plus qu'il n'agit »⁴⁴, ou plutôt n'agit que dans la dynamique d'une initiative divine à laquelle revient aussi le « parachèvement » de l'acte. Conformément aux paroles de saint Paul, la doctrine de la grâce opérante et coopérante pose que le début et la fin de notre action nous échappent⁴⁵ ; une intervention transcendante fait germer l'action humaine puis la couronne d'une œuvre incompréhensible. « Chaque origine (*archè*) et chaque fin (*télos*) est spontanée (*automaton*), dans le sens qu'elle est l'œuvre de la nature, non la nôtre », écrit Philon⁴⁶. Le sage bénéficiera ainsi d'une « manne », de ce « quelque chose » que Dieu fait pleuvoir « sur les esprits doués et amis de la contemplation »⁴⁷, « de nature plus douce que le miel et plus blanche que la neige » dont la cause n'est pas la réussite ou la bonne action de l'individu, mais « la fréquentation (*synodos*) de Dieu seul »⁴⁸. Philon appuie sa réflexion sur l'exemple de l'enseignement :

Par exemple, quelle est l'origine de l'instruction ? De toute évidence, c'est la nature inhérente à l'élève qui reçoit aisément les différents objets d'étude. Quelle est, d'autre part, l'origine du parachèvement ? S'il faut parler sans restrictions, c'est encore la nature. Car le maître aussi est capable de réaliser en nous des progrès, mais Dieu seul, la Nature dans toute son excellence, peut réaliser en nous la perfection suprême⁴⁹.

On voit donc que la situation intermédiaire de l'agent, en progrès, en chemin, au travail, laisse ouverte la possibilité d'une métamorphose qui se produira sans qu'il en ait l'idée ni l'intention. Pris entre deux brasiers d'ignorance, l'homme agit sans savoir d'où vient ce qu'il fait ni à quoi aboutira ce qu'il engage. La théologie de la grâce, dans ce contexte, se comprend moins comme une remise en cause de l'activité positive de l'homme que comme une mise en lumière de la nature de celle-ci, de la passivité lui permettant de se hisser vers ces « points culminants » que

44. *De fuga et inventione*, éd. E. Starobinski-Safran, Paris, Éditions du Cerf, 1970, p. 234, n. 2.

45. « En effet, il opère, au commencement, pour que nous voulions, lui qui coopère avec nos volontés en parachuteant (*Quoniam ipse ut velimus operatur incipiens, qui volentibus cooperatur perficiens*) » (AUGUSTIN, *De la grâce et du libre arbitre*, trad. J.-L. Dumas modifiée, *Œuvres, III, Philosophie, catéchèse, polémique*, éd. L. Jephagnon, Paris, Gallimard, 2002, p. 913). Voir aussi Thomas d'AQUIN, *Somme théologique. La grâce*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, Ia-IIa, q. 111, art. 2, p. 97-103.

46. *Ibid.*, p. 233.

47. La grâce est aussi une pluie chez Novarina (*La Quatrième Personne du singulier*, p. 68-70).

48. *Ibid.*, p. 205-207.

49. *Ibid.*, p. 233.

41. *Lumières du corps*, § 174, p. 96.

42. *Ibid.*, § 176, p. 97.

43. J.F. BILLETTER propose un rapprochement entre Tchouang-tseu et saint Paul, à la lumière de l'interprétation proposée par A. BADIOU dans *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (*Études sur Tchouang-tseu*, p. 102-115).

Philon appelle des *akmai*⁵⁰. Il s'agit par là de rendre compte de notre propre surprise devant ce qu'il nous arrive de réaliser, d'expliquer le fait que notre action par moments nous étonne. La notion de « capacité », prise en son acception ordinaire, n'a aucun sens à la lumière de la doctrine de la grâce : c'est une réduction abstraite de notre être réel que l'on mesure dans ce cas à l'aune de nos réalisations passées. Celui qui crée, peut-on risquer, fait quelque chose dont il n'est pas capable parce qu'il agit *au bord de lui-même*, dans une zone où l'ignorance gagne et où un certain hasard peut bousculer ses gestes : par un supplément d'agir qui est à la fois extraordinaire et naturel, transcendant et tout proche de l'échec, humain et surhumain. *L'Envers de l'esprit* décrit très bien ce gracieux dépassement : « La grâce naît d'une distraction : les énergies s'inversent et les choses se passent sans que personne le veuille. L'œuvre d'art devient un fait de la nature, une parole des choses, un *acte hors sujet* »⁵¹.

**

Quel est cet inintentionnel présent dans l'action humaine ? Il ne s'agit ni de l'*involontaire* provoquant, par une réaction en chaîne, des conséquences accidentelles qui échappent à notre visée, ni de l'*habituel* caractérisant une action mécanisée qui se répète et se détache de tout projet conscient pour se pérenniser en nous. Il s'agit plutôt de cette dimension d'inconnu qui habite toute action et que l'acteur en scène éprouve mieux que tout autre. Commentant un passage de *Lumières du corps*, nous avons suivi deux chemins pour ressaisir cet inintentionnel : celui de la théologie de la grâce pensée comme une justification de l'activité humaine et de ses sursauts, mais aussi celui de la philosophie de Tchouang-tseu célébrant l'oubli de soi comme un ressort pragmatique inépuisable.

L'enjeu de ces réflexions n'est pas seulement l'efficacité pratique : le soi véritable s'exprime dans une action ou un discours qui se constituent hors de soi, à un moment où il semble précisément qu'il ne soit plus tout à fait lui-même. Cet écart entre soi et soi est celui-là même qui sépare l'action et le geste qui, pris dans la banalité du quotidien ou dans la circonstance exceptionnelle de la création artistique, possède une double force d'actualisation et de différenciation. L'acteur connaît cette racine mouvante de l'action humaine ; à chaque spectacle, il fait de manière aiguë l'expérience de l'engagement dans l'agir, de cet inintentionnel permettant d'en renouveler l'impulsion. Aussi ne sert-il à rien d'exiger de lui la performance, pas plus qu'il n'y a de sens à commander le don. Ce qui advient n'advient jamais qu'à contretemps, et c'est peut-être cela que nous, spectateurs, venons surprendre au théâtre⁵².

50. *Ibid.*, p. 80, note 6.

51. *L'Envers de l'esprit*, p. 46. Nous soulignons.

52. Cet article est issu d'une communication donnée dans le séminaire « Pensées du théâtre » de D. Guénoun (Université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, déc. 2011), que je remercie pour son invitation, ainsi que l'ensemble des participants dont certaines questions ont très directement nourri ce travail.

Bernard PAUTRAT, *Ethica sexualis. Spinoza et l'amour*, Paris, Payot, 2011, 269 p.

Qui tient à l'image d'un Spinoza « philosophe du Désir triomphant et de l'exultation des Corps » (p. 168), revalorisant les passions pourvu qu'elles soient joyeuses, et auteur de la fameuse sentence, volontiers ressaisie, « nul ne sait ce que peut un corps », n'appréhendera guère l'ouvrage de Bernard Pautrat. Il y est démontré que, selon l'*Ethique*, la vie sexuelle rationnelle réside dans le mariage en vue de la procréation et de l'éducation des enfants, et que la béatitude induit l'ascétisme.

En s'attachant à cette question, Bernard Pautrat s'inscrit dans la lignée de l'article d'A. Matheron « La sexualité dans l'*Ethique* » (paru en 1977 dans le *Giornale critico della filosofia italiana*, n° 3/4, p. 436-457 et repris récemment dans le recueil *Anthropologie et politique au XVII^e siècle*, ENS éditions, Lyon 2011, p. 303-324), qui constituait jusqu'ici l'unique étude sur la sexualité selon Spinoza. Toutes deux partagent l'ambition de mettre en évidence la présence, au premier abord extrêmement discrète, de la question de la sexualité dans l'*Ethique*, pour en dégager l'éthique sexuelle. Mais, Matheron entendait corriger l'image d'un Spinoza puritain, et concluait à la possibilité d'une sexualité rationnelle heureuse dans le système de Spinoza, tandis que Pautrat estime la raison impuissante à empêcher durablement que le désir sexuel ne verse dans l'excès, qui nous menace de destruction. Seul le troisième genre de connaissance y parviendrait, mais en tant qu'il a pour effet d'étendre le désir sexuel.

Les chapitres 19 et 20 de l'appendice de *Ethique IV*, évoquant les dérives néfastes de l'*amor meretricis* et les conditions dans lesquelles la sexualité convient avec la raison, fournissent la trame du début de l'enquête. Pautrat montre que ces chapitres se déduisent des propositions des livres III et IV concernant l'amour et ses propriétés, bien que ces questions n'y aient pas été abordées explicitement.

C'est d'abord la manière dont l'amour sexuel peut devenir obsessionnel qui est déduite de la caractérisation spinoziste du coït comme joie locale, ou chatouillement (III, 35, scolie). Les désirs liés à une joie locale ne tiennent pas compte de l'utilité de l'homme tout entier, et induisent un déséquilibre interne au corps, menaçant le rapport de mouvement et de repos qui en définit l'intégrité. Ainsi peuvent-ils devenir excessifs ou nuisibles. A condition, toutefois, que ces affects adhèrent tenacement à l'homme, ce qui se produit lorsque la chose extérieure nous affectant est plus puissante que notre corps. Dans ce cas, l'homme est en proie à un seul et unique affect, son corps cesse de pouvoir être affecté d'autres manières, et son esprit est retenu dans la considération d'un seul objet, au point qu'il ne peut penser à d'autres, ce qui lui est éminemment nuisible. Au caractère local du chatouillement correspond ainsi la dimension obsessionnelle de la passion amoureuse, pour autant, du moins, que l'affect est adhérent.

C'est ensuite la manière dont l'amour fondé sur la seule apparence peut engendrer la discorde qui est étudiée. Ici, Pautrat reconstruit dans les livres III et IV de l'*Ethique* une « histoire de l'amour » à l'égard d'une chose singulière, de sa définition (III, 13, scolie) et de ses propriétés, jusqu'à l'acte sexuel et aux affects qui en suivent. Une « histoire de l'amour », ou encore un « roman de l'amour » (p. 69), dont on pourra dégager une moralité ; mais il faut l'entendre aussi au sens d'un certain scénario (p. 109) de la vie amoureuse, lequel n'est pas fatal, en sorte que Pautrat montre parfois les autres « lignes possibles » (p. 103, 132). Selon ce scénario, l'amour pour une chose singulière « produit dans le monde un surcroît de haine » (p. 132), qu'il s'agisse, au sein du couple,