

Ainsi le théâtre devient-il pour Novarina une sorte de laboratoire qui lui permet ainsi qu'à ses acteurs d'expérimenter la matière des mots et des choses. L'activité du comédien est également traversée par cette signification translocale qui caractérise le théâtre. Sur scène, le comédien, ses paroles, son corps, se dédoublent et se montrent sous une curieuse *forme de répétition de soi-même*, dont il est impossible d'établir avec exactitude l'identité de ce qui se répète. Étrange mélange d'impuissance et de maîtrise qui traverse le comédien et son corps. Or il se trouve que l'absence à soi que produit un acteur résulte du fait qu'il prête son corps et sa voix en tant qu'instruments sémiotiques afin de jouer et de réciter le texte d'un autre, d'un auteur. Par conséquent, la maîtrise qui caractérise le jeu des acteurs consiste en une perte momentanée et contrôlée de soi que Novarina appelle une « hallucinoire clarté de leur présence » (XI).

Ce jeu instable de perte et de contrôle dans la présence du comédien sur scène est directement lié à l'absence et au vide qu'il produit en même temps. Si Novarina dit à l'acteur : « Essaye de voir ton visage à l'envers » (LIX), c'est qu'il lui demande l'effort de s'anéantir momentanément et de se placer dans la position du spectateur. Il ne s'agit donc pas pour l'acteur de faire oublier la réalité de la scène en créant une illusion quelconque de la vie naturelle. Car si tel était le cas, l'acteur devrait essayer de voir son visage et non pas son visage à l'envers.

Par conséquent, l'inversion de l'espace est une donnée primordiale dans l'activité du comédien qu'il faut exhiber et non pas dissimuler. Elle n'affecte pas seulement l'orientation spatiale, mais également le rapport entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace théâtral. Ainsi, le théâtre prend-il l'allure d'un « voyage hors du corps » (CLXXXV) qui offre à l'acteur ainsi qu'au spectateur la possibilité d'entendre différemment les paroles énoncées sur la scène, de dissocier gestes et paroles, et d'apercevoir de la sorte que « dans l'*instant*, le monde arrive entièrement à l'intérieur de toi » (XXXIX). Il s'agit de l'expérience de « l'ins-temps-parlé » dans laquelle l'acteur et le spectateur se rendent compte de l'énergie transhistorique et originelle que contiennent les paroles. Sous l'effet de cette expérience, la scène de théâtre se transforme en un seuil sur lequel se réalise une phénoménologie avant la lettre selon laquelle tout ce qui apparaît disparaît, et où mort et naissance s'équivalent.

Dans cette phénoménologie qui s'amorce dans *Pendant la matière*, le théâtre se transforme en une sorte d'« âme du monde » tout en étant hors de lui, « mais non en dehors par l'extérieur, plutôt hors du monde *par-dedans*. Le plus en dehors est à l'intérieur de nous ; au-dedans de nous est le plus étranger » (CXXIV).

avril 2003