

Mutations de l'action. Présentation

Joseph Danan

Numéro 36, automne 2004

Mutations de l'action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041572ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041572ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Danan, J. (2004). Mutations de l'action. Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (36), 9–12. <https://doi.org/10.7202/041572ar>

Joseph Danan
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

Mutations de l'action

Présentation

La question de l'action est au cœur de la théorie théâtrale. Fondatrice de l'art dramatique, l'action (le *drama*) s'est imposée, dans la pensée dominante du théâtre occidental, comme constitutive de l'art – et de l'acte – théâtral. Quelle action? Celle qui, précisément, a eu tendance à instaurer le dramatique comme le tout du théâtre : à savoir, la « grande action », obéissant au principe de causalité, celle-là même qui, depuis la tragédie grecque, structure la « pièce de théâtre », en constitue l'armature dramaturgique, l'architecture; qui peut se constituer en fable et prendre, dans le théâtre classique (au sens large), la forme de l'intrigue.

Nous avons eu tendance à oublier que chez les Grecs, l'acte théâtral, ce que nous appellerions aujourd'hui « performance », primait peut-être sur le drame¹, et que, dans le théâtre grec, le même mot, *prattontes* (littéralement : « êtres en action »), pouvait être amené à désigner ceux que l'on n'appelait pas encore personnages, censés agir dans la fiction, et les acteurs, agissant sur la scène².

C'est ce refoulé qui fait retour dans le théâtre contemporain avec une force telle que Hans-Thies Lehmann, dans un livre important, caractérise désormais celui-ci comme « postdramatique³ ». Ce n'est pas le lieu ici d'analyser les causes d'une lame de fond qui bouleverse le théâtre depuis la « crise du drame », concomitante, à la fin du XIX^e siècle, de la naissance de la mise en scène et de l'apparition du cinéma, et aboutit au XX^e siècle, à l'autonomisation de la mise en scène et à la séparation du dramatique et du théâtral qui est une des caractéristiques majeures de la scène d'aujourd'hui.

1. Voir Florence DUPONT, *L'insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur, 2001, p. 19-25.

2. Voir ARISTOTE, *La poétique*, trad. et notes Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, note p. 179.

3. Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

La nécessité du présent dossier s'est imposée à partir du constat de la déshérence des formes canoniques de l'action (la « grande action », la fable, l'intrigue) au sein même de ce qui continue à pouvoir être appelé pièce de théâtre, voire drame (la notion de drame n'ayant cessé de gagner en extension), au profit d'autres modalités de l'action : micro-actions pulvérisant une action d'ensemble introuvable, pure action de la parole, développement du mouvement (ou de mouvements) comme nouvelle forme de l'action⁴.

Dans le même temps, la notion d'action se trouvait gagner aussi en extension hors du champ du dramatique, dans ses acceptions proprement scéniques, du côté de l'acteur – depuis les « actions physiques » stanislavskiennes et la reprise de cette notion par Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba – mais aussi, plus largement, du côté de l'acte théâtral, ce que nous avons appelé un peu plus haut la « performance », et de la mise en avant, décisive (puisqu'elle est constitutive de tout théâtre), de cette autre extension : l'action sur le spectateur.

L'hypothèse (double) qui découle de ce constat serait la suivante : que, pour qu'il y ait drame, lorsque l'action fait défaut, il faut que « quelque chose d'autre » vienne se substituer à elle, la relayer, que l'on nommera peut-être mouvement, énergie... ; mais également que, pour qu'il y ait *théâtre*, il faut aussi qu'un principe du même ordre soit à l'œuvre dans les textes et sur les scènes, qui, si différent soit-il de l'« action », conserve avec elle un lien, d'elle, une trace.

C'est cette hypothèse qui se trouve mise à l'épreuve et déclinée dans les différents textes qui composent le présent dossier.

C'est ainsi que Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans un texte au titre ironique, « Un dramatique postthéâtral? », et au sous-titre explicite, « Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », s'interroge sur ce qu'il en est de l'action lorsque le matériau qui sert de base au spectacle, comme c'est fréquemment le cas aujourd'hui, n'est plus dramatique mais narratif. Prenant pour point de départ la dynamique de la relation scène-salle, Marie-Madeleine Mervant-Roux remet le spectateur au centre du processus théâtral et de l'« action dramatisante » produite par ce processus.

4. Voir Joseph DANAN, « Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen », *Études théâtrales*, n° 15-16, 1999. J'ai essayé de synthétiser ces réflexions dans les articles « Action » et « Mouvement » de *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001.

C'est aussi à partir de la relation entre la scène et la salle, et plus particulièrement de « l'échange symbolique » entre elles, que Jean-Frédéric Chevallier développe une recherche théorique et pratique (inspirée de Gilles Deleuze et de Jean-François Lyotard) autour de la « présentation » (dans le présent de l'instant théâtral) en ce qu'elle vient concurrencer, voire remplacer la « représentation ».

Dans la recherche de nouvelles formes de l'action, nous ne pouvions pas ne pas ouvrir le présent dossier à la danse et au cinéma qui constituent deux champs artistiques auxquels le théâtre, souvent fasciné par eux, ne cesse de se confronter.

Si l'article de Sophie Guhéry, en se situant au croisement du théâtre et de la danse, dans une analyse de l'action et du mouvement tels que l'on peut les observer dans la « danse-théâtre », contient sa propre légitimation, il n'en est pas de même de celui de Wong Kin Yuen sur lequel je dois, pour cette raison, m'attarder un peu plus.

Il nous a semblé en effet utile de demander une contribution non, comme c'est l'usage, à un praticien ou à un théoricien du théâtre s'interrogeant sur les multiples croisements du théâtre et de l'image filmée, mais à un théoricien du cinéma, observant celui-ci de l'intérieur. Le texte de Wong Kin Yuen propose une réflexion sur les corps et leur mouvement, en relation avec la technologie, dans le kung-fu, qui renverra au théâtre un certain nombre de questions, à la fois sur ce que l'on attend des corps filmés abondamment projetés sur les scènes actuelles⁵, (les effets spéciaux pouvant, *au théâtre comme au cinéma*, remplacer la performance physique effective), mais aussi sur ce que l'on peut attendre des corps en action et en mouvement présents sur une scène de théâtre, dont Jean-Loup Rivière remarquait, dans une émission radiophonique sur le dernier Festival d'Avignon⁶, qu'il n'y en avait vu aucun qui ne fût, d'une manière ou d'une autre, appareillé. La pensée de Wong Kin Yuen sur la technologie en ce qu'elle « rend l'homme humain », déborde le cadre du cinéma et concerne au premier chef le théâtre de ce début du XXI^e siècle.

Mon propre article, enfin, marquera un retour à la question du texte dramatique, mais qui me permettra, à travers un essai de réflexion sur ma pratique d'auteur, d'affirmer que

5. Voir, parmi les publications les plus récentes, le n° 108 des *Cahiers de théâtre Jeu*, « Le corps projeté », septembre 2003.

6. Sur France Culture, le 16 juillet 2004.

la question de l'action, ou du mouvement qui la relaie, a tout à gagner aujourd'hui à travailler à l'articulation du texte et de la scène.

Deux documents viennent prolonger les résonances de ce dossier. Le premier est un témoignage sur un tout récent travail d'atelier conduit par Denis Marleau qui s'interroge, avec la collaboration de Stéphanie Jasmin, sur les mouvements ténus et les « tensions » qu'il faut faire affleurer chez l'acteur ou à travers lui lorsque l'on met en scène ce maître de la non-action et du « théâtre statique » que fut Maeterlinck au seuil de notre modernité.

Le second est une pièce inédite de Jacques Jouet, publiée ici intégralement, rendant compte d'une pratique originale d'auteur qui, tout en restant « dramatique », accorde, en inventant ce qu'il se plaît à désigner comme une nouvelle « forme fixe », une importance décisive à la présence de l'acteur agissant, dans l'instant unique et irremplaçable de la « (re)présentation ».