

Action(s)

La crise de l'action est, par nature, au cœur de la crise du drame, puisque celui-ci « est représentation [...] d'action » (Aristote, la *Poétique*, chapitre 6). C'est là le fondement de la *mimèsis**.

Si la crise de l'action prend des formes multiples dès la fin du XIX^{ème} siècle, par exemple avec son décentrement et, déjà, son émiettement chez Tchekhov, c'est le « théâtre statique* » de Maeterlinck qui en est une des manifestations les plus radicales, puisqu'il tend à l'annuler, en coupant à la racine ce qui fait la *dynamique* de l'acte théâtral. Agir, c'est « mettre en mouvement », comme le rappelle Hannah Arendt en s'appuyant sur le latin *agere*.

Or, un théâtre qui serait pure immobilité est-il concevable ? Maeterlinck, dans l'annulation qu'il préconise, doit bien remplacer l'action par un (des) mouvement(s) d'une autre nature : mouvement(s) « de l'âme » dont le théâtre de la fin du XIX^{ème} siècle, dans le sillage de Wagner, a tant cherché à s'approcher – véritables actions intérieures qui sont le moteur de bien des œuvres dramatiques du XX^{ème} siècle, de Strindberg à Duras ou Sarraute et au-delà.

L'évolution multiforme du « drame », lorsqu'il garde encore, parfois à son corps défendant, ce nom, tout au long du XX^{ème} siècle, peut se lire comme la recherche de solutions à ce problème : quels substituts trouver à l'action lorsque l'action devient impossible ? ou quelle expansion lui donner ?

Mais quelle est au juste cette action qui devient impossible, et pourquoi le devient-elle ? Ce dont la possibilité se dérobe à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est la « grande action », telle que les tragiques grecs en ont imposé le modèle pour des millénaires : une action, d'abord projetée, s'enclenche au début de la pièce et trouvera son achèvement à la fin. Schéma idéal dans sa simplicité (que l'intrigue parfois viendra compliquer), son unicité et sa cohérence – son ordre –, dont le modèle actantiel peut rendre compte par la relation fléchée du sujet à l'objet.

Ce qui devient visible à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est que cet ordre se trouve miné : à la base même de l'action, le projet, qui suppose une volonté, est sapé. Agir, c'est d'abord vouloir agir. La crise de l'action trouve sans doute son origine dans la crise du sujet, dans les failles du moi et de sa capacité à vouloir. Un certain nombre de dramaturges de la fin du

XIXème et du XXème siècle, de Tchekhov à Beckett, ont fait de cette capacité devenue problématique le sujet même de leurs œuvres.

Qu'est-ce qui agit, alors, dans le drame, si la « grande action » n'est plus possible ? Il faut ici recourir à la distinction opérée par Michel Vinaver entre les trois niveaux auxquels peut être saisie l'action dans une pièce. Ces trois niveaux déterminent trois types d'action, qui ne sont peut-être pas de même nature : l'action d'ensemble, l'action de détail (le « détail » pouvant être l'acte, la scène, la séquence...), l'action moléculaire (telle qu'elle se manifeste réplique après réplique, ou tout simplement dans le pas à pas du texte).

Dans une pièce « classique » (au sens large), le schéma de l'action peut être représenté par une structure en arbre, les actions moléculaires permettant de construire les actions de détail qui, elles-mêmes, convergent vers l'action d'ensemble.

Ce que le drame moderne et contemporain réalise, sous des formes diverses, ce n'est pas nécessairement la disparition de toute action d'ensemble, mais c'est avant tout la déconnexion entre ces trois niveaux (ou parfois entre deux d'entre eux). L'action d'ensemble, lorsqu'elle est maintenue, a changé de sens et devient, selon les cas, lointaine, fantomatique ou purement intérieure, d'apparence aléatoire – rarement le résultat d'un projet, d'un plan préétabli, d'un engrenage nécessaire (qui caractérisait ce que Vinaver appelle la « pièce-machine »).

Dans *Fin de partie* de Beckett, à la question « Qu'est-ce qui se passe », qui est proprement celle de l'action (spécialement du point de vue du spectateur), Clov répond « Quelque chose suit son cours » : rien d'autre que la vie... Programme réalisé nulle part ailleurs mieux que dans *Oh les beaux jours* et qui sera repris, moins radicalement et avec des moyens tout autres, par le « Théâtre du quotidien ».

L'action d'ensemble, lorsqu'elle ne se réduit pas à ce « vivre », est plutôt le résultat, que l'on peut constater après coup, d'un processus dans lequel le sujet est agi plus qu'il n'agit. Une ligne qui finit par se dégager du flux chaotique du quotidien. L'action a forcément à voir avec le sens. La fable*, comme suite d'actions, est ce qui fait sens – ce que Brecht maintiendra avec force. Dans l'écriture moderne, nous dirons avec Vinaver qu'il y a une « poussée vers le sens ». Celui-ci, pas plus que l'action, n'existe avant d'avoir été produit par et dans l'écriture.

Les actions de détail, lorsqu'elles sont encore repérables, s'autonomisent en même temps que le texte se fragmente en séquences, en « morceaux » eux-mêmes autonomes, jusqu'aux cas extrêmes que représentent par exemple certaines pièces de Botho Strauss, où « la pièce » ne paraît plus exister que comme suite de pièces brèves (*Le Temps et la chambre* et, plus encore, *Les Sept Portes*, sous-titrée « Bagatelles »). L'action alors n'est plus unitaire mais sérielle. Le modèle peut être aussi celui de la variation musicale sur un thème plus ou moins donné. *Germania 3* de Heiner Müller est une suite kaléidoscopique de variations sur l'Histoire allemande et

européenne depuis la seconde guerre mondiale, où personnages et situations changent à chaque séquence, interdisant toute possibilité de construire une action d'ensemble, sauf à considérer que c'est le mouvement même, chaotique, de l'Histoire. L'action serait ici ce que produit le montage* des actions de détail (auxquelles s'ajoutent des textes non dramatiques), l'effet de la puissance du montage sur le spectateur – dimension (celle du spectateur) qui ne devrait jamais être écartée d'une réflexion sur l'action.

Dans de nombreuses pièces, ce sont les micro-actions qui tendent à venir au premier plan. Elles prolifèrent et le texte n'agit plus qu'au niveau moléculaire, dans un grossissement, comme au microscope, du présent, qui brouille et peut rendre imperceptible – sauf éventuellement après coup – toute ligne, tout dessin d'ensemble, et jusqu'aux actions de détail. Elles se développent dans deux directions opposées : la parole-action et les actions physiques.

Le principe canonique (d'Aubignac, Corneille) selon lequel au théâtre la parole agit, repris par Pirandello, dans un article de 1899 sur « L'Action parlée », comme constitutif de la forme dramatique, s'est exacerbé dans les dramaturgies contemporaines sous la poussée de l'autonomisation des micro-actions. Cette notion de parole-action, à vrai dire, désigne un ensemble de phénomènes complexes et probablement disparates : tantôt des figures parfaitement localisables avec les moyens de la linguistique et de la pragmatique (selon le modèle, notamment, des énoncés performatifs) ou à l'aide des « figures textuelles » vinavériennes (attaque, défense, esquive, riposte, mouvement vers); tantôt un mouvement plus diffus créé par la parole, dont l'interaction (entre les personnages) constitue la face privilégiée.

Les actions physiques – il faudrait examiner ici le devenir de la notion stanislavskienne (qui paraissait vouée au mimétisme naturaliste) chez Grotowski ou Barba – prolifèrent dans la brèche ouverte il y a deux siècles par Diderot avec la pantomime. Elles se déploient dans un territoire où le théâtre et la danse s'avancent l'un vers l'autre jusqu'à se mêler, comme dans les spectacles de Pina Bausch ou d'Alain Platel, et où l'action se fait mouvement* (et parfois le mouvement action). Laissées en général à la scène et à l'acteur (donc au metteur en scène), elles sont parfois prises en charge par l'écriture.

Peut-être ici l'action peine-t-elle à garder ce nom et faudrait-il plutôt, comme dans les cas tout aussi extrêmes des purs tropismes textuels, intérieurs ou extérieurs, portés par la parole (*Manque* de Sarah Kane), parler d'un « principe actif » diffus, une « énergie » – qui serait à mettre en relation avec le rythme* –, maintenant ces œuvres à l'intérieur d'une forme dramatique qui ne cesse de repousser ses limites.

Dire que le présent du texte, dans l'ordre de son déroulement, prime, c'est renvoyer au présent de la scène et au jeu. Reprenant l'ambiguïté originelle – *prattontes*, littéralement, en grec, « êtres en action », pouvant référer aussi bien, et parfois indistinctement, aux « actants » et aux « acteurs » –, Denis Guénoun, dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, avance que,

si le développement de la *mimèsis* avait mis l'accent sur les premiers, on assiste aujourd'hui au « retour » des seconds, les « personnages agissants » s'effaçant derrière les « acteurs agissants ». Et sans doute un certain nombre de textes contemporains affaiblissent-ils le « personnage » jusqu'à le dissoudre, déléguant l'action à l'acteur. Il semble néanmoins que d'autres, conservant un certain niveau de fiction, ne font disparaître complètement ni le personnage* ni ses actions propres et que le jeu de l'acteur continue alors à prendre appui sur ce semblant (voire ce simulacre) de fiction et de représentation mimétique d'« actions réelles » accomplies sous nos yeux. Ce qui caractérise bon nombre d'écritures d'aujourd'hui, c'est qu'elles se situent à l'articulation d'une dramaticité, disons, mimétique, et du jeu à venir, ou encore que cette dramaticité, qui tient encore, parfois par un fil, à la *mimèsis*, est destinée à s'articuler sur un jeu qui s'en affranchira.

J. D.

Bibliographie

Arendt, 1983; Aristote, 1980; Barba, 1999; Danan, 1999, 2004; Guénoun, 1997; Maeterlinck, 1986; Marinis, 1999; Pirandello, 1977; Ubersfeld, 1996; Vinaver, 1982 et 1993.

Bel animal (mort du)

La crise de la forme dramatique qui marque l'émergence de la modernité au théâtre est peut-être d'abord crise de la fable* : de ce point de vue, tout se passe comme si le drame n'avait eu de cesse, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, que de sortir de la peau d'un « bel animal » où on a voulu l'enfermer dès l'origine. Dans la *Poétique* en effet, Aristote compare le *muthos*, conçu comme « le principe et l'âme de la tragédie », à un « être vivant » dont « la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance ». Cette image empruntée à la biologie s'inscrit dans une analyse pragmatique de « l'étendue » de la pièce de théâtre, limitée de manière à pouvoir être suivie par le spectateur. Surtout, la métaphore du « bel animal » implique une conception de la fable comme totalité ordonnée, que vient garantir une règle d'enchaînement logique constamment rappelée au cours de la *Poétique*. À la simple succession chronologique à l'œuvre dans les chroniques, Aristote oppose ainsi des histoires tragiques qui « doivent [...] être centrées sur une action une, qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre ». Ainsi définie par la succession ordonnée d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, l'histoire devient un modèle de complétude, à même de construire la diversité des événements représentés en totalité intelligible. Cette esthétique de la « concordance », selon la formule de Paul Ricœur, recouvre une attitude à la fois pragmatique et essentialiste : le

souci du « plaisir » du spectateur s'accompagne d'une substantialisation de la forme dramatique, que marque sa comparaison récurrente à un « être vivant » doté d'une finalité qui lui est « propre ». C'est dès lors comme une nécessité organique, garantissant l'unité quasi physiologique de la pièce de théâtre, que se donne à lire la règle d'enchaînement logique formulée par Aristote. L'image du « bel animal » s'inscrit ainsi dans un paradigme organiciste, qui constitue l'une des métaphores centrales de l'esthétique occidentale. Cette image originelle, devenue unité d'action* à l'époque classique, a tout à la fois accompagné et contraint le développement du drame.

Subvertir l'esthétique classique, c'est dès lors intervenir en ce lieu métaphorique où s'élabore une conception organiciste de la pièce de théâtre. Aussi Jean-Pierre Sarrazac oppose-t-il au « bel animal » de la *Poétique* « l'étrange bête, moitié chaton, moitié agneau » que décrit Kafka dans « Un croisement ou un hybride ». Cette créature chimérique offre l'image d'un drame moderne et contemporain dont le développement doit moins à un modèle classique de composition qu'à une hybridation des formes. Le drame à stations tel que le réinvestit Strindberg dans *Le Chemin de Damas*, chronique dramatique de la vie de l'Inconnu, doit par exemple moins au modèle de la tragédie qu'à un principe de romanisation* ou d'épiciation*. De même, *Du matin à minuit* de Kaiser juxtapose des lieux hétérogènes qui dessinent un univers fragmenté, mettant en péril la complétude organique du drame. Contre la « pièce bien faite », ultime avatar du « bel animal » aristotélicien, le devenir rhapsodique* du théâtre contemporain met en question l'idée même de composition : devenue montage* d'archives dans le théâtre documentaire* de Weiss, juxtaposition de fragments* narratifs et dramatiques dans *La Mission* de Müller, l'écriture théâtrale obéit à une logique de décomposition. En ce sens, des pièces aussi diverses que *Roberto Zucco* de Koltès, *Hamlet-machine* de Müller, les *Imprécations* de Michel Deutsch ou *Barbe-Bleue, espoir des femmes* de Dea Loher se donnent à lire comme autant de variations autour de la mort du « bel animal ». Mort sans cesse répétée, car productrice de formes nouvelles, où l'unité se fait travail de l'hétérogène, la continuité rupture, l'harmonie dissonance.

H. K.

Bibliographie

Aristote, 1980; Ricœur, 1983; Sarrazac, 1981, 1995 et 1998; Schaeffer, 1999.

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001.