



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 2, Été 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.966>

De face et de profil

Bénédicte Louvat-Molozay

Denis Guénoun, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Belin,
« L'Extrême contemporain », 2005



Pour citer cet article

Bénédicte Louvat-Molozay, « De face et de profil », *Acta fabula*,
vol. 6, n° 2, , Été 2005, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document966.php](https://www.fabula.org/revue/document966.php), article mis en ligne le 20 Mai 2005, consulté le
30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.966

De face et de profil

Bénédicte Louvat-Molozay

Le dernier ouvrage de Denis Guénoun est un recueil de textes déjà publiés pour la plupart, mais dont la réunion et le réagencement font apparaître une thèse complexe, à arborescences multiples et néanmoins une. Là se trouve la raison d'être d'un tel livre, qui pourrait bien, à l'instar de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* (Circé, 1997) dont il prolonge certaines des intuitions les plus fécondes (notamment dans « Une crise de la condition spectatrice ? »), constituer une référence majeure dans le champ de la théorie du théâtre.

De quoi est-il question ? En apparence de deux objets distincts, posés comme tels dans le titre, et qui s'ordonnent en deux grands massifs : l'action d'une part (I. « Idées du drame »), l'acteur d'autre part (II. « Scènes d'exposition »). Ces deux objets, cependant, sont pensés dans le prolongement d'une réflexion (initiée dans le texte qui sert de préface) sur les deux modalités de la présence et du jeu scéniques, voire les deux modes d'être de / à la scène : la présence de face ou frontalité, qui définit, pour le dire rapidement, la relation entre la scène et la salle et la présence de profil, latérale, qui renvoie à l'action dramatique. Concept opératoire, en partie métaphorique, cette bipolarité refait régulièrement surface, notamment dans un article qui semble rattaché de manière moins nette à la série sur l'acteur et qui analyse, à partir de saint Augustin, la nature de la jouissance qu'éprouve le spectateur de théâtre, laquelle se fonde sur « l'illusion d'objet », le plaisir supposément frontal, facial, suscité par la fiction qui se déroule sur scène et en réalité latéral, naissant du partage avec les autres spectateurs. Car, dans la perspective de saint Augustin à tout le moins, « le mal est le transfert à l'objet de la joie du partage » (p. 185).

L'essentiel, cependant, se trouve dans la mise en série d'articles qui interrogent, en un cheminement patient et tenace, la nature de l'action dramatique puis celle de l'action des acteurs. Au fondement de la réflexion sur l'action dramatique se trouve la confrontation de deux concepts grecs : ceux de *praxis* et de *drama*, co-présents chez Aristote, et désignant tous deux l'action, mais sous deux angles distincts. Ce qu'ajoute *drama* par rapport à *praxis*, qui renvoie à l'action elle-même, dans sa nature d'action (différente du « faire » ou du « produire » qu'est la *poiesis*), c'est la relation de l'agent à l'action et particulièrement son pouvoir de décision. Et ce qui caractérise dès lors l'action dramatique, c'est qu'elle est une décision : « le cœur, le

nœud de l'action, le drame ou le *drân* contenu en elle et qui en elle se déploie, c'est la résolution, l'arrêt, le décret d'agir ainsi — ou pas. » (p. 81). Fondamentalement, le drame convertit la *praxis* en *drama*, en inscrivant les actions dans un rapport qui semble de simple consécution et qui est en réalité de conséquence, en donnant ces actions comme le fruit de décisions, mises en jeu dans le dialogue, l'interlocution entre personnages. Telle est la « raison du drame », ou raison de la décision, rationalité qui lie le drame à la décision, qui organise comme autant de décisions les actions qui constituent le drame.

Une telle démonstration, dont on ne donne ici que les conclusions, croise nécessairement la question sinon du « tragique », du moins de la « destinée » ou de la « destination » de l'action dramatique, et avec elle celle de ce que Jean-Pierre Sarrazac nommait « l'avenir du drame ». Le fait, en effet, que « le système dramatique des actions » soit, par essence, « saturé de nécessité » (p. 96) n'est évidemment pas sans conséquences pour l'histoire du théâtre ; et la « crise du drame » n'est peut-être pas autre chose que l'inadéquation fondamentale entre la « structure destinale de l'expérience » que donne à voir un tel système des actions et la manière dont l'homme moderne éprouve sa propre existence. À moins que le mal ne vienne de plus loin, et que la définition du drame comme *mimesis praxeos*, représentation et enchaînement causal d'actions n'ait été déjà sérieusement ébréchée par le théâtre classique, et nommément par la tragédie, qui déplace l'accent et l'intérêt du drame des actions vers les passions, qui creusent, mettent en question, suspendent ces mêmes actions en différant sans cesse la décision qui les fondera. Voyez Auguste dans *Cinna* ; voyez surtout *Bérénice*.

Ainsi cousue puis décousue, la définition de l'action dramatique (et avec elle, on le voit, du « drame ») peut entrer en dialogue avec celle de l'acteur, ou plus exactement avec cette question qui donne son point de départ à la seconde partie : « que font les acteurs ? » ou : « de quelle nature sont leurs actes ? » (p. 121). Il se trouve que les acteurs ne font, à la lettre, rien ; qu'ils sont, d'abord, une présence ; ils représentent, ensuite, des passions. Or il se trouve, note D. Guénoun, que cette définition de la fonction de l'acteur est contemporaine du, et donc très probablement liée au « déplacement de la nature du théâtre » évoqué précédemment, où le *pathos* se substitue à la *praxis*. Un pas supplémentaire est franchi avec l'analyse de la conception de l'acteur que propose Novarina, laquelle permet d'articuler de manière particulièrement remarquable action dramatique et action de l'acteur. S'il est vrai que la crise du drame (qui coïncide en grande partie avec l'histoire du drame) consiste dans la substitution de la passion à l'action, par le creusement et l'autonomisation de l'espace de la décision censé fonder la seconde, « la tâche de l'acteur serait d'[en] pratiquer la déposition, la décomposition ou la défaite. Tâche mûrie par le drame lui-même, quand il ouvre en son sein la niche des

passions — excavation d'intériorité creusée, logée dans l'écartement progressif de l'indécision, raviné au devant de la décision à venir, espace « hamletien » en quelque sorte. » ou pour le dire autrement : « Si l'action (dramatique) est la mise en jeu dialogique de la raison décisionniste, l'institution du sujet de la décision comme point d'équilibre et de bascule [...] de la souveraineté, l'acteur, chemin de *mise en jeu* de l'action, serait le vecteur de sa désaction, de la déposition de sa souveraineté, de sa crise. » (p. 148).

Tous les textes du recueil, particulièrement au sein de la seconde partie, ne se rattachent pas exclusivement au déroulement de cette thèse très forte. Deux, notamment, entretiennent avec elle des liens plus lâches, mais permettent dans le même temps de la nourrir autrement : l'un qui éclaire l'histoire de la relation qu'entretiennent l'acteur et le personnage, depuis le « paradoxe » diderotien jusqu'à la formulation particulièrement neuve du « problème » par Georg Simmel, que D. Guénoun a contribué à réhabiliter en publiant une édition française de sa *Philosophie du comédien*, laquelle philosophie se fonde sur une « ontologie de la relation » entre les deux pôles. L'autre texte sur lequel on aimerait attirer l'attention du lecteur consiste en un commentaire de deux cours dispensés par Juvet et publiés dans *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, deux textes magnifiques où, derrière la définition du « sentiment dramatique » se manifeste une conception particulièrement neuve de la pensée du jeu comme cette « idée sensible » qui lie, en les faisant entendre distinctement, deux phrases ou deux vers.

Commencé avec le récit d'une expérience d'acteur et de metteur en scène dans les années 1970, achevé avec le commentaire d'un récent exposé de maîtrise prononcé à la Sorbonne, le livre propose ainsi, de face et de profil, les éléments d'une théorie complète de l'action, laquelle permet de réfléchir à nouveaux frais sur l'avenir du théâtre et les différentes voies qui s'offrent à lui, comme en témoigne, autrement, la publication, contemporaine de celle d'*Actions et acteurs*, d'un ouvrage sur Yasmina Reza.

PLAN

AUTEUR

Bénédicte Louvat-Molozay

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : benedicte.louvat@tele2.fr