

Article

« Généalogie d'une question »

Joseph Danan

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 36, 2004, p. 79-89.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041577ar>

DOI: 10.7202/041577ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Joseph Danan
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

Généalogie d'une question

Je me permettrai d'évoquer ici, puisque Marie-Christine Lesage, alors rédactrice en chef de *L'Annuaire théâtral*, m'y a invité en me confiant la direction du présent dossier, la façon dont la question de l'action s'est posée pour moi (s'est imposée à moi) dans ma pratique d'auteur dramatique, avant même de trouver sa formulation (toujours en devenir) sur un plan théorique et qu'en retour, sans doute, l'élaboration théorique n'ait produit des effets sur cette pratique. Je vais donc essayer de me livrer à l'exercice difficile qui consiste à parler de sa propre pratique, difficile intrinsèquement parce que celle-ci ne se laisse pas saisir si aisément, délicat dans son expression, qui implique le recours, à mon goût trop systématique (dans le présent contexte), au je, même si je puis protester de ce que ce je n'est en rien personnel. Je m'efforcerai donc de me pencher, en mettant de côté mes scrupules, sur le travail de ce je qui n'est pas moi, dans le seul souci de « pièces » à verser au présent dossier.

Je ne revendique aucune naïveté dans l'acte d'écrire. Mais une écriture hors ou à côté de la théorie sur fond de laquelle elle émerge, peut-être. Non subordonnée à celle-ci, sans doute. *A fortiori*, une écriture précédant sa théorisation...

Ce n'est certes pas hors de tout cadre théorique que j'ai écrit, en 1986-1987, *Cinéma*, mais, comme le titre de cette pièce l'indique assez, en référence directe au livre de Gilles Deleuze (Lanteri, 2002 : 40). Or, de quoi s'agissait-il? Postulant qu'il y avait à révéler au théâtre un « mouvement », analogue à celui qui, inscrit dans son étymologie, fonde le cinéma, à écrire une pièce entièrement et de bout en bout bâtie sur cette notion, de manière quasi exclusive, en prenant le mouvement comme principe et règle à peu près unique de l'écriture. Une sorte de mouvement perpétuel de la parole et des gestes induits ou prescrits, sans autre fin (dans le projet initial) qu'en lui-même. Deux idées adjacentes et liées entre elles soutenaient, de façon plus ou moins explicite, la démarche. La première : ce mouvement était, avant tout, mouvement de l'écriture produit dans et par l'écriture, il

relevait pleinement de l'écriture dramatique, avant que ne soient envisagés ses effets sur la scène. La deuxième : me situant au sein de l'écriture dramatique, une formulation ultérieure me fait dire qu'au mouvement était assigné de se substituer à l'action, d'être la forme de l'action.

Plus concrètement, ce dont j'avais conscience, c'était de rompre avec une manière, qui est aussi une conception du drame, manière (ou méthode) qui avait été la mienne auparavant. De *La nuit même* (écrite en 1984-1985) à *Cinéma*, je suis passé d'un extrême à l'autre (avec, entre les deux, le laboratoire constitué par l'écriture d'une série de formes brèves, qui s'efforçaient de dégager l'action de tout ce qui n'est pas elle, pour en isoler l'épure).

Pour *La nuit même*, un synopsis écrit à l'avance, mettant donc en place une « fable », un enchaînement d'actions organisées en actes et en scènes – en termes empruntés à Michel Vinaver (1993) : une « action d'ensemble », composée d'une suite d'« actions de détail » et de leur articulation. Restait alors, au moment de l'écriture proprement dite, à « couler le ciment » comme le dit Queneau (dans un entretien avec Marguerite Duras : dans *Bens*, 1962 : 222) de son travail de romancier (je cite à dessein un écrivain dont j'ai gardé le goût de la construction). Cela n'empêche pas l'écriture d'être active au niveau moléculaire, la parole d'être parole-action (je me réfère toujours aux catégories vinavériennes), mais au sein d'un dessein préformé, donc dans les limites de ce dessein. C'est une conception « classique » de l'écriture dramatique.

Pour *Cinéma*, avant l'écriture, rien de cet ordre. Une situation de départ, certes, et des personnages (très peu définis). Quelques éléments d'une nébuleuse, que je pourrais appeler une problématique. Surtout, l'idée générique du mouvement, et une série arbitraire de micromouvements valant comme contrainte d'écriture. Rien de plus qu'un vocabulaire de base, sans valeur dramatique ni d'aucune sorte, en attente de ce que son inscription syntagmatique lui donne sens. Et un mouvement initial, donné par une réplique, comme surgie de nulle part (« Je n'ai pas envie de te quitter »), qui enclenche le mouvement (avec pour points d'appui aveugles la succession des micromouvements), dont je ne sais pas très bien où il va m'emmener. C'est-à-dire que c'est avant tout le mouvement propre de l'écriture qui produit la pièce, ses actions, et ce qu'en définitive elle raconte (puisqu'une « fable », après coup, se sera composée – mais le mot convient-il encore?), au point qu'à peine achevé la première partie, dont je pensais qu'elle constituait la totalité de la pièce, j'ai été pris moi-même dans ce mouvement imprévu qui m'a donné l'impulsion d'écrire les deux suivantes pour voir, en quelque sorte, où il me conduisait, enclenchant un mouvement encore plus autonome que dans la première partie parce que né seulement de cette lancée, sans réelle idée du point d'arrivée (ce qui n'était pas le cas, je dois le dire, dans

la première) – la deuxième partie, qui se passe sur un bateau, se confondant toute entière avec le mouvement de la traversée.

Je ne parle pas ici d'une mythique autonomie des personnages, censés vivre de leur vie propre, mais d'une dynamique engendrée par l'écriture, d'un autoengendrement de l'écriture par elle-même et du mouvement par lui-même; je pourrais dire aussi : une dynamique engendrée (principalement) par l'énergie de la parole et le jeu du dialogue. Flaubert rêvait d'un roman sur rien, « qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style » (1980 : 31). Mon rêve était celui d'une pièce qui tiendrait par la seule dynamique de la parole, de l'échange des répliques, la seule énergie de la parole-action, s'articulant aux mouvements contenus dans les didascalies ou induits (entrées, sorties, déplacements, gestes...), dont je pense qu'ils procèdent (en tout cas dans cette pièce) de la même source énergétique.

Il ressort clairement de ce qui précède que *Cinéma* ne rompt pas avec la forme dramatique, que la pièce va plutôt « au bout » de celle-ci, l'écriture s'astreignant à mettre en mouvement, à faire parler et agir des personnages strictement montrés de l'extérieur (c'est très aristotélicien) – comme si ces mouvements, ces actions, ces paroles s'inventaient, instant après instant, devant nous, sans la préméditation d'une fable préétablie, ce qui fut en effet le cas dans le temps de l'écriture.

LAURA : Tu m'aimes? (*Julien ne répond pas. Elle l'embrasse*). Bon. Alors, c'est l'essentiel. (*Un temps*). Je vais finir par ressembler à Alice. Je sens ça.

JULIEN : Que veux-tu dire?

LAURA : Mais je ne veux pas. (*Un temps*). Parle-moi d'elle.

JULIEN : De qui? Tout ce que j'avais à dire sur elle, je te l'ai dit.

LAURA : C'est ancien. Ça fait longtemps que tu ne m'as pas parlé d'elle.

JULIEN : Il ne peut rien y avoir de nouveau.

LAURA : Il ne peut qu'y avoir du nouveau. Nous avons cru échapper au temps, mais nous y serons englués jusqu'à la fin. (Danan, 2001b : 90-91)

Je dois faire ici un détour pour tenter d'élucider la nature de ce que je nomme mouvement. La question pourrait se formuler ainsi : mouvement extérieur (comme ce qui précède le laisse entendre) ou mouvement intérieur? Telle quelle, elle est insoluble, du moins au théâtre. D'où le détour par la notion de monologue intérieur, par laquelle j'ai abordé le versant proprement théorique de l'écriture dramatique. Ce qui m'intéressait, travaillant (dans le cadre d'une thèse universitaire) sur le monologue intérieur, c'était

d'intégrer à cette catégorie des pièces non monologuées, donc des pièces essayant de résoudre la tension entre l'extériorité inhérente à la forme dramatique et l'exigence devenue de plus en plus partagée depuis la fin du XIX^e siècle de donner une forme à l'intériorité, notamment au théâtre. C'est; outre le monodrame, le cinéma (encore lui) qui m'avait servi de modèle, et plus particulièrement les écrits théoriques d'Eisenstein dans lesquels il se demande (dès l'époque du muet) comment trouver un équivalent cinématographique au monologue intérieur joycien (Danan, 1995).

Cette transposition du monologue intérieur au théâtre dans des formes non monologuées peut se faire de deux manières. Elle peut se faire par l'inscription du drame dans la psyché d'un personnage (Sarrazac, 1989) présent sur scène, central dans la structure de l'œuvre, un je plus je que les autres personnages, par une sorte de focalisation, donc, pour emprunter cette notion au roman (et évidemment au cinéma par le jeu, notamment, de la caméra subjective). L'œuvre (je m'en tiens ici à l'œuvre écrite, mais la mise en scène au XX^e siècle ne cesse de se confronter à cette question) joue alors nécessairement d'un aller-retour perpétuel entre le personnage montré de l'extérieur et une vision, une projection qui sont les siennes, qui sont l'expression, l'émanation de son intériorité.

Mais cette transposition peut se faire aussi sans le truchement de la psyché d'un personnage central. Dans ce second cas, c'est hors de toute psyché individualisée que se déploie le monologue intérieur, pur mouvement de la pensée coïncidant avec le tout de l'œuvre (filmique ou dramatique) et n'ayant peut-être d'autre lieu, *in fine*, que la psyché du spectateur.

L'action – avec ses corollaires : les actions, les personnages agissants – devient alors la forme de ce mouvement intérieur, la somme et la combinatoire des figures par lesquelles il se manifeste. Il suffit dès lors d'un retournement pour, jouant sur l'équivalence, avancer que le mouvement peut devenir la forme de l'action dans le théâtre moderne et contemporain, l'œuvre étant alors la forme de cette « pensée à l'état naissant » du monologue intérieur, de cette pensée qui se cherche et avance en se cherchant, « pensée-action » (Danan, 2001a) n'existant pas hors des figures de l'action et de son mouvement, hors de la pièce ou du film avec lesquels elle se confond. « Pensée-du-drame », puisque c'est la pièce elle-même (ou le film) qui pense, comme indépendamment de moi, et qui pense en prenant pour langage et pour matériau les figures fondamentales du drame (l'espace, le temps, les personnages...; les actions – ces différents éléments subsumés dans le grand mouvement de l'œuvre).

Cette pensée, je ne puis donc, écrivant, qu'ignorer ce qu'elle est. D'où le caractère emblématique que continue d'avoir pour moi l'écriture de *Cinéma*, puisqu'elle témoignait

d'une exacte superposition entre le mouvement du personnage central, Julien, se déplaçant dans le monde (sa quête incessante du « vivre », du « comment vivre », d'un « sens » jamais atteint, moins encore arrêté), « itinéraire [...] du moi à la recherche des portes du monde » (Sarrazac, s.d. : 75); celui de la pièce dans son ensemble; celui de l'écriture donc d'une psyché qui appartient à celui qui écrit et dont la trajectoire de Julien est la forme (une des formes possibles) rendue visible (ce qui, est-il besoin de le préciser, n'a pas grand-chose à voir avec une quelconque autobiographie).

Je ne prône pas non plus l'ignorance de l'auteur ni son aveuglement, mais au contraire la quête d'un peu plus de savoir et de clarté. Quête qui, autant qu'elle est toujours et indéfiniment repoussée, part aussi de ce qu'il est (l'auteur), donc d'un savoir préalable. Mais si pensée il y a, elle ne viendra que de l'abandon de ce savoir ou du moins de son *déplacement*.

L'expérience de *Cinéma* ne pouvait que laisser des traces dans ma manière d'écrire, y compris pour des pièces reposant davantage, en apparence, sur des actions et des situations au sens plus habituel de ces termes. Elle m'a autorisé la confiance dans le présent de l'écriture, et dans ce qui, né de l'écriture, ne pouvait être prévu ni prémédité. Elle a fait émerger une sorte de méthode : celle de la composition, de l'architecture (notions auxquelles je continue à tenir, s'agissant d'œuvres dramatiques), non préalables (ou avec le minimum de préalables, avec lesquels il s'agit de « composer ») mais se faisant dans le mouvement de l'écriture mais se faisant, oui, au point d'acquérir la même solidité, la même rigueur, que si elles avaient été préalables, avec, en plus, le souvenir du mouvement qui les a fait naître, cette espèce d'instabilité, d'indécision, d'invention de chaque instant, que la réalisation scénique se devra chaque fois de recréer. Disons que dans cette tension entre un projet et sa mise en œuvre effective, qui constitue l'espace où toute écriture se déploie, la part la plus restreinte est laissée au projet, du moins à ses éléments « fabulaires », à ce qu'il recèle d'action(s) programmée(s), ce qui demeure du projet étant avant tout l'idée (encore lointaine, mais tout de même...) d'une forme, d'un rythme, d'une impression d'ensemble, l'embryon d'une pensée aussi, bien sûr.

Il a fallu, une douzaine d'années après *Cinéma*, une circonstance extérieure pour que me soit donné d'éprouver dans l'écriture théâtrale une expérience aussi radicale (dans sa différence). Cette circonstance fut la commande passée par un jeune metteur en scène, Julien Bouffier, d'un feuilleton théâtral, *Lendemain* (inédit), dont les épisodes étaient destinés à être joués en lever de rideau de différents spectacles. Si l'aventure tourna court sur le versant de sa réalisation scénique (au bout de quelques épisodes), le processus d'écriture enclenché se poursuivit de manière autonome, gardant l'impulsion du principe feuilletonesque originel. Me mettant en situation, en travaillant chaque épisode pour

lui-même, de ne pas savoir ce que serait l'épisode suivant, chaque épisode étant comme le geste d'une exploration nouvelle, d'une expérience, un coup de dés, il me semble avoir touché là, peut-être plus encore que dans *Cinéma* (où une ligne, même si elle était imprévisible pour moi l'instant d'avant, au fur et à mesure se constituait), une écriture du pur présent, et le lien étroit, quasiment la superposition, là encore, qui se produit alors entre écriture dramatique et action, entre action et mouvement de l'écriture, entre quête de l'écriture et quête du sens (Vinaver, 1990 : 130). Si j'écris, c'est bien pour faire advenir quelque chose dont j'ignorais à peu près tout, à commencer par l'existence, l'instant d'avant. Il s'agit bien d'une quête, qui l'est d'autant plus qu'elle est ignorante de son objet. L'univers fictionnel de *Lendemain* repose, ce n'est pas un hasard, sur une enquête à partir d'une énigme sans cesse déplacée.

LE PIANISTE : La patronne

L'INSPECTEUR BOUFFIER : Oui / elle a disparu aussi

BOB : Ce n'est donc plus une disparition / c'est une double disparition / or / il y avait un lien entre eux / et de quelle nature?

L'INSPECTEUR BOUFFIER : Rien / presque rien / c'est une fausse piste

BOB : Pourquoi?

L'INSPECTEUR BOUFFIER : C'est du vide / le lien n'est que dans ce redoublement / du néant par le néant

BOB : Mais dès lors qu'elle ne revient pas / le néant insiste / et avec lui le lien / en toute chose / inspecteur / il faut entendre ce qui insiste / ainsi

L'INSPECTEUR BOUFFIER : Ainsi?

BOB : Ainsi / le pianiste insiste

LE PIANISTE : J'ai rien fait

BOB : D'autant plus / il insiste d'autant plus qu'il ne fait rien / qu'il ne joue pas de piano / par exemple (Danan, inédit.)

À la première série de six épisodes suivis d'un épilogue qui constituaient la commande, est donc venue succéder une deuxième série puis, un peu plus tard, une troisième, la structure apparente prenant progressivement ses distances avec la forme feuilleton, mais en conservant la trace et en tout cas le principe.

Il y a eu (toutefois) une troisième expérience limite. L'écriture d'une pièce à deux mains, avec Jacques Jouet, *L'autre et l'autre* (inédite). L'unité était la réplique, et chacun des deux auteurs avait la charge d'un personnage. Autre manière, plus radicale encore,

d'accueillir l'imprévisible (puisque, par définition, la « réponse » de l'autre n'est pas celle qu'on aurait imaginée) et de se situer au cœur de l'action en train de se faire.

SAINT-JACQ : Églantine Églantinovna Protopozova, la situation est sérieuse. Pourquoi avez-vous dit Presque? Répondez-moi, je vous en conjure : un doute affreux m'effleure... Églantine Églantinovna Prosopopova, vous avez toujours adoré vous faire fourrer, et spécialement par d'autres que moi, mmmmais ce boyau ce manchon ce tunnel... (*Chantonnant soudain radouci*) Églantine-tine-tine, Églanting-tong-tong, (*plus bas*) Églantine-tine-tine, Églanting-tong-tong (*ad. lib.*)... (*Il sort de scène*).

JOSÉPHA : Tristesse russe. À qui vais-je pouvoir poser une question, désormais? Pour qui jouerai-je du cynorrhodon désormais? Le cynorrhodon est bien un instrument de musique, n'est-ce pas? Presque... oui, presque. Qui a dit « presque »? Qui m'a volé ce « presque »? Monsieur Preskovitch! Preskovitch, fourreur. Abonné absent. (*Elle pleure tout doucement.*) (Danan et Jouet, inédit)

De quoi s'agit-il dans les différentes expériences évoquées? De chercher une forme dramatique non monologique qui conserve la trace d'une pensée en train de se faire dans et par le mouvement non prémédité de l'écriture.

Je me suis implicitement situé jusqu'à présent à l'intérieur de la *mimesis*. Et il est vrai que le théâtre que j'écris ne rejette pas les éléments premiers du drame : des personnages, qui seront représentés en scène par des acteurs, et supposés représenter (plus ou moins) des personnes réelles, les actions scéniques des acteurs étant celles des personnages, elles-mêmes supposées représenter celles de personnes réelles. C'est sans doute cette coïncidence fondatrice du drame, en fait, qui m'autorise à opérer la superposition établie plus haut entre écriture dramatique et action, l'écriture n'étant rien d'autre que la mise en place, dynamique (c'est-à-dire en mouvement incessant), l'invention, de ce qui se jouera sur scène à ce triple niveau.

Je viens de décrire cependant un état idéal dans lequel le film imaginaire des actions écrites se déposerait (se transposerait) tel quel sur la scène. Or, précisément, nous ne sommes pas au cinéma, où la pellicule est impressionnée une fois pour toutes. Le passage au plateau est chaque fois une nouvelle écriture de l'action, qui ne peut être, c'est une évidence (non inutile à rappeler toutefois contre certaines illusions – ou certains choix – d'auteurs qui ont cours dans le sillage beckettien), pure illustration (ou application) de ce qui a été écrit.

Il faut donc que je corrige ainsi les formulations qui précèdent : l'écriture dramatique, comme écriture de l'action (des actions, des mouvements), ouvre la voie, creuse la place d'une écriture seconde, scénique, qui est elle aussi écriture de l'action (des actions, des mouvements), et c'est, non plus leur superposition (impraticable) mais leur conjonction,

leur articulation, qui créera la *mimesis*, lorsqu'elle est, au moins pour une part, le but recherché, ce qui demeure le cas d'un grand nombre d'écritures contemporaines.

Il m'importe, en tant qu'auteur, non de restreindre cette place (de rétrécir cette voie) mais au contraire de l'élargir au maximum. C'est ce qui me guide dans l'écriture pour le théâtre. D'ouvrir grand – contre le texte tendant à emplir tout entier l'espace-temps de la représentation, à le saturer – les possibilités d'actions scéniques à partir d'un texte donné : de jeu, donc, et de mise en scène. De rendre nécessaire (je dessine ici encore les contours d'un idéal) leur création continue, perpétuellement renouvelable, sur des modes que je ne puis, depuis ma pratique d'auteur, imaginer, puisqu'ils relèvent d'une autre pratique, qui est celle du plateau.

Il manquerait, pour rencontrer le rêve deleuzien, qui y voyait « le plus haut problème théâtral », d'un « mouvement qui atteindrait directement l'âme, et qui serait celui de l'âme » (Deleuze, 1968 : 17), de tourner plus radicalement le dos à la *mimesis*, d'effacer ce qui demeure de « représentation » accrochée au mouvement, pour atteindre ce « mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation » (Deleuze, 1968 : 16). Pendant longtemps (et de nombreuses pièces), mon imaginaire d'auteur est imprégné de *mimesis*. Je retrouve cependant une des premières notes préalables à l'écriture de *Cinéma* : « Peut-être faut-il supprimer toute référence réaliste dans le décor pour faire du plateau théâtral le lieu de tous les possibles ». Il me faudra une douzaine d'années pour m'en approcher... puisque c'est autour de *Lendemain* et d'autres textes de la même période, que s'effectuera le détachement, du reste progressif, de la *mimesis*, et que l'imaginaire de l'auteur intégrera ce constat, simple en apparence, que « la scène est sur la scène » (Jouet, 1994).

Simple en apparence parce que l'on ne se défait pas si aisément de la *mimesis* quand on écrit pour le théâtre. Et qu'il s'agit d'un choix. Il me semble que les esthétiques qui s'y prêtent avec le plus de cohérence sont celles qui regardent du côté d'un « théâtre de la parole », ou « des paroles » (Novarina, 1989), dont l'archétype aujourd'hui pourrait être celui de Valère Novarina. Le texte écrit est alors destiné à une « profération » qui peut n'avoir d'autre lieu que les planches. Mais dès lors que l'on se situe dans un théâtre du mouvement et de l'action (proprement, la forme dramatique), il paraît difficile, si abstraits ces mouvements et ces actions soient-ils, qu'ils ne gardent pas, en même temps, quelque chose de mimétique – à l'inverse exact de la danse. Sans doute certaines pièces de la dernière période de Samuel Beckett regardent-elles de ce côté-là, instaurant de purs mouvements scéniques, sans véritable support mimétique : le va-et-vient des pas dans *Pas*, par exemple, les gestes et déplacements de *Va-et-vient*, et même le mouvement de *Berceuse*, « réglé mécaniquement » (Beckett, 1978, 1972 et 1986).

C'est une des voies du théâtre d'aujourd'hui, et de son écriture lorsqu'elle accepte elle aussi d'être entièrement du côté du « postdramatique » (Lehmann, 2002). Je suis plus attiré, en tant qu'auteur, par les formes qui ménagent la possibilité mimétique, comme un appel à l'imaginaire du spectateur qui me paraît au fondement du théâtre, à la différence de la danse, où les corps et leur mouvement peuvent emplir à eux seuls l'imaginaire, dans le présent de la représentation, ou, disons mieux, de la performance. Ce qui continue à m'importer au théâtre, c'est que le mouvement des corps dans le présent de la scène, dans sa plénitude, ouvre imaginativement vers un ailleurs, un autre temps (ou du moins une autre temporalité), un lieu projeté, une fiction en somme, dont le spectateur est le siège.

De cet équilibre, j'ai essayé de m'approcher en écrivant *Sous l'écran silencieux*, dont le projet a été conçu en étroite collaboration avec un metteur en scène, Alain Bézu. Car là, ce qui primait, c'était le mouvement des corps des acteurs, celui d'un photographe « prenant » son modèle. Et, écrivant cela, je désigne la dualité de ce qui prenait corps car, même s'il y avait là le moins de *mimesis* possible, même si nous tendions vers la plus grande coïncidence entre le studio du photographe et le plateau du théâtre, reste qu'il y avait de l'imaginaire qui émanait de la réalité des corps sur la scène, que de la fiction se mettrait, nécessairement, à exister, et que c'était bien ainsi puisque cette « conversion imaginaire » à partir d'un réel scénique assumé comme tel (Chavanne, 2003 : 66) était, en définitive, ce qui était recherché...

Il la mitraille.

LÉA : Changement de régime. Arrête.

Elle casse le jeu auquel elle s'était d'abord prêtée.

LÉA : Arrête!

MAXIME : Non. Pourquoi?

LÉA : You kill me. Tu es un tueur.

MAXIME : Tu es venue ici. Tu voulais que je te prenne.

LÉA : Pas comme ça.

MAXIME : Comment?

LÉA : Je ne suis pas un modèle. Je ne suis pas quelqu'un qu'on paye pour la changer en un millier d'images.

MAXIME : Je sais. C'est pour ça que tu es là. (Danan, 2002 : 11).

L'auteur se penche sur la façon dont la question de l'action s'est posée à lui dans sa propre écriture dramatique. En rupture avec la prééminence de la fable, c'est le mouvement qui s'impose comme étant la forme même de l'action : mouvement intérieur que le théâtre cherche à rendre visible, et qui est celui, dans son imprévisibilité, de l'écriture en quête du sens. C'est sur les potentialités scéniques, elles-mêmes imprévisibles, de ce mouvement que viendra s'articuler l'écriture du plateau : une écriture seconde, aussi corporelle que dans la danse, mais pouvant faire naître « fable » et personnages dans l'imaginaire du spectateur.

Drawing upon his own body of creative work, Danan explores the ways in which action intervenes in the writing process. Breaking with the pre-eminence of plot, it is movement that imposes itself as the very form of action; interior movement that theatre seeks to render visible and which, in its unforeseeability, is writing in search of meaning. It is on the scenic possibilities, themselves unforeseeable, of this movement that stage writing is articulated, a second type of writing, as corporeal as dance, yet able to conjure plot and character within the imagination of the spectator.

Maître de conférences à Paris III – Sorbonne Nouvelle et auteur dramatique, Joseph Danan collabore régulièrement comme dramaturge avec le Théâtre des 2 Rives, Centre Dramatique de Haute-Normandie et son directeur, Alain Bézu, qui a créé plusieurs de ses pièces. Celles-ci sont publiées chez Lansman (voir bibliographie ci-dessus), Médianes (L'enfance de Mickey, L'éveil des ténèbres), à Théâtre Ouvert (Passage des lys, R. S/Z. Impromptu Spectre), dans les Cahiers de la Comédie-Française (Display, dans le n° 35, printemps 2000) et chez Actes Sud-Papiers (Les aventures d'Auren, le petit serial killer, collection Heyoka Jeunesse). Il a également publié des romans (Allégeance, Gallimard; Avant que la mort te ravisse, éditions L. Mauguin), des poèmes (éditions L'Instant perpétuel) et de nombreux articles sur le théâtre.

Bibliographie

- BECKETT, Samuel, *Va-et-vient*, dans *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- BECKETT, Samuel, *Pas*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
- BECKETT, Samuel, *Berceuse*, dans *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- BENS, Jacques, *Queneau*, Paris, Gallimard, 1962.
- CHAVANNE, Violaine, « L'autre scène du théâtre ou l'espace imagé », *Frictions*, n° 7 (printemps-été), 2003, p. 65-73.
- DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.
- DANAN, Joseph, « Pour une "pensée-action" : le théâtre de Musil », *Registres*, n° 6 (novembre), Paris, 2001a, p. 169-180.
- DANAN, Joseph, *Cinéma*, Bruxelles, Lansman, 2001b.
- DANAN, Joseph, *Sous l'écran silencieux*, Bruxelles, Lansman, 2002.
- DANAN, Joseph, *La nuit même*, dans *Enquêtes du désir, trois pièces*, Bruxelles, Lansman, 2003.
- DANAN, Joseph, *Lendemain*, Les quatre premiers épisodes ont été créés en lever de rideau au Théâtre de Sète de décembre 1998 à mars 1999, dans une mise en scène de Julien Bouffier. En cours d'écriture.
- DANAN, Joseph, et Jacques JOUET, *L'autre et l'autre*, 2002. Inédit.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- FLAUBERT, Gustave, « Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 », dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, t. II, 1980.
- JOUET, Jacques, *La scène est sur la scène, Théâtre 1*, Limoges, Éditions du Limon, 1994.
- LANTERI, Jean-Marc, « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise, Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 33-42.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'intime retrouvé », Paris, n° spécial *Le théâtre, art du passé, art du présent*, Art Press, s.d.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Éditions de l'Aire; Arles, Actes Sud, 1990.
- VINAVER, Michel (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud 1993.