

Dramaturgie et analyse dramaturgique

Bernard Martin

Number 29, Spring 2001

Méthodes en question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041457ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041457ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, B. (2001). Dramaturgie et analyse dramaturgique. *L'Annuaire théâtral*, (29), 82–98. <https://doi.org/10.7202/041457ar>

Article abstract

This article proposes: 1) to study the semantic (and historical) evolution of the concept of dramaturgy, from the original creator of a dramatic work (the *dramatourgos*) to the one who studies it in order to bring it to life on the stage (der *Dramaturg*); 2) to examine the contemporary notion of dramaturgy, created by G. E. Lessing; a notion which has entered by its own right in the pragmatic field of theater work, as a prospective preparatory study, both in the conceptual preparation of the mise-en-scène and in its concrete realization; 3) to identify the different aspects of the *dramaturg* who, as a close collaborator of the stage director, brings together the various threads of the stage play before it is presented to the spectator for his or her interpretation.

Dramaturgie et analyse dramaturgique

Le terme « dramaturgie », à l'œuvre aussi bien dans le domaine de la théorie que dans celui de la pratique théâtrales, désigne aujourd'hui tantôt au sens traditionnel l'activité de conception et de construction d'une œuvre dramatique, tantôt au sens contemporain l'activité d'un proche collaborateur du metteur en scène, dont la fonction globale est de jeter les bases du travail de plateau.

Évolution du concept

Dans le double champ de la réflexion et de l'activité théâtrales, le concept de dramaturgie a connu une évolution sémantique notable : depuis Aristote – et récemment encore¹ –, le terme se bornait à désigner la composition stylistique, structurelle et formelle, du texte dramatique – autrement dit « la construction du texte de théâtre » (Ubersfeld, 1996 : 33). Aujourd'hui, excédant ce cadre strictement littéraire, il renvoie à une dimension du travail théâtral consacrée à « l'étude de l'écriture et de la poétique de la représentation » (p. 33). Ainsi, le concept a-t-il su prendre en considération la mutation de l'œuvre dramatique en un « texte spectaculaire », défini comme « le rapport de tous les systèmes signifiants utilisés dans la représentation et dont l'agencement et l'interaction forment la mise en scène » (Pavis, 1996 : 357). Le dramaturge est désormais celui qui « jette un pont entre l'écriture textuelle et l'écriture scénique [...], possède le langage propre à

1. La partie dictionnaire du cédérom de l'*Encyclopaedia Universalis*, édition de 1996, fournit par exemple la définition suivante : « Techniques de composition et d'écriture de l'art dramatique ».

convertir l'une en l'autre » (Temkine, 1983 : 8); l'analyse dramaturgique est appréhendée comme une série ouverte d'investigations à partir du texte qui sera porté à la scène.

Le concept, cependant, demeure fuyant et ses objectifs, vagues : « voilà une notion [...] sujette à autant d'interprétations, de variations, d'interrogations (ou de contestations, de rejets) qu'il y a de pratiques théâtrales et de points de vue théoriques », dit Olivier Ortolani (1986 : 7). Un avis partagé par Daniel Besnehard : « Une fonction obscure [...] Autant d'expériences, autant de maisons, autant de dramaturges » (1983 : 38). Michel Bataillon estime quant à lui que la dramaturgie « naît de la lecture, ou du travail studieux, ou de l'inspiration », mais qu'« elle prend corps sur scène, [...] est matérielle, [...] sensuelle » (1986 : 41). Pour Bernard Chartreux, elle constitue une « étape spéculative et conceptive d'un spectacle – et pas seulement [une] étape purement réflexive : la dramaturgie d'un spectacle c'est aussi un moment de son invention » (1986 : 43). Jean-Marie Piemme élargit le champ d'action de la discipline, déclarant que « si la dramaturgie est cet ordre où tout signifie, on comprend que, du théâtre, elle englobe le texte, c'est évident, mais aussi le spectacle, son bâtiment, son rapport au public, sa mise en scène, son jeu, sa lumière, etc. [...] C'est pourquoi on peut parler de dramaturgie d'un texte, d'un spectacle déterminé [...], d'une dramaturgie de la scène à l'italienne ou même d'une disposition dramaturgique d'un théâtre dans l'espace architectural d'une ville » (1984 : 61). Eugenio Barba, centrant sa réflexion sur l'énergie de l'acteur, pense que la dramaturgie est fondamentalement « *drama-ergon*, travail, mise en œuvre des actions », qu'elle doit par conséquent englober tout le domaine des « actions en action », y compris celles qui ont un effet « sur l'attention du spectateur, sur sa compréhension, sur son émotivité, sur sa cénesthésie » (1995 : 48).

Le dramaturge est longtemps apparu sous la seule figure du *dramatourgos* (auteur de poèmes dramatiques) et l'activité dramaturgique fut exclusivement centrée sur la composition du texte dramatique selon les conventions d'écriture propres à une époque donnée. Aristote jeta les bases de cette conception en recherchant, dans sa *Poétique*, « la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie » (1990 : 85). Rejetant la notion de spectacle, « totalement étranger à l'art et [qui] n'a rien de commun avec la poétique, puisque la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteurs », il estimait que la composition devait avant tout être « belle », c'est-à-dire tendre à une

*mimesis*² en accord avec les lois et proportions de la nature : la création poétique devait ainsi se plier à des codes de référence reposant tant sur des principes philosophico-esthétiques jugés pertinents que sur des œuvres estimées irréprochables (en l'occurrence, celles de Sophocle et d'Aristophane). Ce principe fut largement repris à l'époque classique : dans *La pratique du théâtre* (1657) de l'Abbé d'Aubignac, dans les trois *Discours* (1660) de Corneille, dans la *Poétique française* (1763) de Marmontel. L'argumentation développée par d'Aubignac est voisine de celle que Racine résumera dans sa préface de *Britannicus* (1669) : « une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages ». Jacques Scherer définit ce type de dramaturgie classique comme « l'ensemble des éléments [...] qui constituent le fond de la pièce [...] ce qui en est le sujet pour l'auteur, avant qu'interviennent les considérations de mise en œuvre » (Scherer, cité dans Pavis, 1996 : 106). À une telle organisation interne, Scherer oppose la structure externe, laquelle, « constituée davantage par des formes [...] qui mettent en jeu les modalités de l'écriture et de la représentation de la pièce » (p. 106), se révèle proche de l'objet actuel de la dramaturgie.

Le terme désigne effectivement de nos jours un ensemble de procédures assimilables à un travail d'analyse prospective visant la pratique scénique. Ce que les praticiens appellent le « travail à la table », constitue la phase liminaire de tout engagement dramaturgique. En amont même de cette mise sur table des problématiques inhérentes à la création scénique, la quête dramaturgique brasse nombre d'investigations d'ordre documentaire, relatives par exemple au contexte de production de l'œuvre, à l'auteur, à l'éventuelle intertextualité décelable entre son texte et les textes d'autres auteurs, etc. La recherche dramaturgique est appréhendée comme un réseau à la fois lâche (atomisé) et serré (animé par une finalité clé) de réflexions « nourricières » introductives au travail de plateau : elle modèle progressivement un *corpus* ouvert, qui jouera le moment venu un rôle d'embrayeur pour l'agencement *in situ* de la partition spectaculaire.

Aujourd'hui encore ces deux acceptions coexistent. Force est cependant de constater que le « producteur » du texte écrit est désormais le plus souvent nommé *auteur dramatique*, tandis que la dramaturgie en tant que composition

2. Dans la *Poétique*, la production artistique (*poiesis*) est définie comme imitation (*mimesis*) de l'action (*praxis*). Aristote fait ainsi de la *mimesis* le mode de production fondamental de l'art.

littéraire est appelée *écriture dramatique*. Les Allemands ont su lever l'équivoque en se dotant de deux termes : *der Dramatiker* (l'auteur) et *der Dramaturg* (le « conseiller » prenant en charge la réflexion sur l'œuvre).

C'est avec *La dramaturgie de Hambourg* de Lessing (1729-1781) que le concept a pris son sens moderne. L'ouvrage, rédigé en 1767-1768 sous forme de chronique régulière alors que Lessing était *Theaterdichter* (poète de théâtre) au Théâtre national de Hambourg, se présente comme un recueil de critiques théâtrales (portant sur 104 représentations) accompagnées de réflexions théoriques. La critique exercée par Lessing vise davantage l'objet spectaculaire que l'œuvre textuelle : « cette dramaturgie a pour finalité de tenir un registre critique de toutes les pièces donnant lieu à représentation, et d'accompagner chaque pas que l'art, aussi bien celui de l'auteur que celui de l'acteur, fera ici » ([1767] 1885). Le dramaturge, s'élevant contre les opinions alors prépondérantes de Gottsched³, désirait délivrer le théâtre allemand de l'imitation de la scène française et proposer des formes inédites d'écriture et de pratique théâtrales. Avec lui, la dramaturgie devient vraiment « l'étude non seulement du texte et de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre » (Übersfeld, 1996 : 33). Lessing notait qu'au théâtre, « nous ne devons pas apprendre ce que tel ou tel individu particulier a fait, mais ce que chaque homme de tel caractère particulier ferait dans des circonstances précises » ([1767] 1885) : une telle « pétition » annonçait un intérêt, aujourd'hui réel chez maints dramaturges, pour une étude prospective des réactions que l'histoire relatée est susceptible d'induire chez le récepteur. À la fin du XIX^e siècle, l'émergence de la mise en scène confirmera cette vocation de la dramaturgie et les deux « disciplines » se découvriront complémentaires : la mise en scène n'est-elle pas née d'une volonté de *vision d'ensemble* du spectacle, dont le duc de Meiningen⁴ fut, avant André Antoine, le promoteur ? Une telle vision panoptique ne saurait en effet advenir qu'à l'issue d'une étude fine et serrée des relations entre les multiples composantes du spectacle théâtral : texte et scène, scène et espace dramatique, jeu dans cet espace, part de « jeu » réservée au public, etc.

3. Johann Christoph Gottsched (1700-1766) fut considéré pendant de nombreuses années comme le « législateur » de la scène allemande, empruntant souvent ses préceptes à Boileau.

4. Georges II, duc de Saxe-Meiningen (1826-1914), s'efforça, avec sa troupe des *Meiningers*, qui parcourut l'Europe entière, de produire une représentation théâtrale homogène, soucieuse de respect historique, de cohésion et d'« ensemble » : il dessinait lui-même ses costumes, réalisait les maquettes de ses décors, etc.

Lorsqu'on soumet à l'analyse le concept de dramaturgie, il convient de ne pas oublier que le terme fondateur, *drame*, signifie *action*. Le mot désignera au XVIII^e siècle les pièces du genre sérieux⁵, mais il renouera peu ou prou au XX^e siècle avec son acception générique, référant à toute œuvre capable de donner lieu à une ou des actions scéniques. Ainsi, si la vocation de l'art dramatique est la « mise en action(s) » d'un texte, l'analyse dramaturgique doit tendre à faire de la représentation théâtrale le lieu d'une énonciation qui s'adresse effectivement à un public : elle se donne dès lors pour tâche de « travailler » les situations, les énoncés, le dessin et les desseins des personnages selon une stratégie visant à transformer ces éléments en des vecteurs affectés d'une fonction signifiante dans le déroulement actantiel⁶ de la fable. La recherche dramaturgique s'efforce ainsi de « métamorphoser » le contenu discursif du texte linguistique en une partition spectaculaire largement extra-verbale, dans laquelle les systèmes scéniques, réfléchis quant à leur structuration et à leurs interrelations, auront un rôle spécifique à jouer, dans le double cadre d'une cohésion interne et d'une cohérence externe.

Il importe aussi que l'analyste-dramaturge ait présent à l'esprit le fait que l'œuvre dramatique nomme ses éléments dialogués des *répliques* (de *replicare*, répondre à l'autre pour le faire *plier*) : ce terme implique que l'enquête dramaturgique doit être par avance attentive aux effets indirects et inattendus (sur l'interlocuteur aussi bien que sur le locuteur) du geste même d'énonciation – donc à la globalité du verbo-corps de l'acteur engagé dans la situation de parole; il suppose aussi que les praticiens de théâtre veillent aux relations de proxémique⁷, tant il est vrai que « l'occupation de l'espace [...] est le résultat d'un projet » (Corvin, 1976 : 64).

5. Expression utilisée par Diderot de préférence à celle de *drame bourgeois*. Il s'agit d'un *genre intermédiaire* entre la tragédie et la comédie, propre à représenter l'époque. En 1767, Beaumarchais écrira son *Essai sur le genre dramatique sérieux*.

6. Rappelons que le *schéma actantiel* s'efforce de cerner les enjeux de la fable relatée. Les relations entre ses six pôles (Destinateur, Destinataire, Sujet, Objet(s), Adjuvants, Opposants) constituent le cœur même de l'action théâtrale et permettent de repérer les enjeux respectifs des divers protagonistes.

7. La proxémique étudie l'impact sur les interlocuteurs de leurs relations dans l'espace.

La dramaturgie aujourd'hui

Au xx^e siècle, « le mot dramaturgie s'est mis à désigner une pratique empirique faisant partie intégrante de la réalisation théâtrale et entrant dans le champ de la mise en scène » (Dort, 1991 : 265). Le dramaturge est devenu le producteur d'un paratexte⁸ protéiforme, tissé à partir des voies (voix) offertes par l'argument textuel et destiné à éclairer celui-ci selon des points de vue (interprétatifs, ludiques, esthétiques) cohérents. Ce paratexte, à la fois texte de réflexion liminaire, texte d'accompagnement et texte-guide pour le travail de plateau, a pour vocation de préparer l'élaboration de la partition spectaculaire : il s'engage à projeter, sinon une balistique précise, du moins un faisceau ouvert de trajectoires signifiantes. Comme le note encore Bernard Dort, « le centre de gravité de l'activité théâtrale s'est déplacé de la composition du texte à sa représentation [...] Ainsi la dramaturgie, aujourd'hui, concerne-t-elle moins l'écriture de la pièce [...] que la mutation d'un texte en spectacle : sa représentation, au sens le plus large de ce mot » (1986 : 8)⁹.

Le dramaturge assume le rôle d'un collaborateur – voire d'un « complice »¹⁰ du metteur en scène : « préparant le terrain » pour cette écriture sémiotique, verbale et extra-verbale, qu'est la mise en œuvre du spectacle, il trace les lignes de force, dessine les bandes de redondance destinées à faciliter la future « réalisation », par le récepteur, du (des) sens possible(s) – le sens d'un texte ne résidant assurément pas « dans telle ou telle de ses "interprétations", mais dans l'ensemble diagrammatique de ses lectures, dans leur système pluriel » (Barthes, 1970 : 126). Ainsi circonscrit, le dramaturge se révèle proche de l'analyste au sens clinique : il écoute « parler » le texte en ses détours, lapsus et béances, afin de le conduire (forcer) à dévoiler *in fine* ce qu'il recèle; il se tient à l'affût des connotations, du non-immédiatement-dit, des jeux possibles sur et avec le langage, dans une perspective qui (dans les meilleurs des cas) sait préserver la polysémie du matériau textuel.

8. Selon Jean-Marie Thomasseau : « Le terme paratexte [...] englobe [...] toutes les formes de textes et d'adjuvants textuels à fonction de seuil, d'escorte ou de passage qui ceinturent l'œuvre » (« Le didascalie et les jardins », dans Monique Martinez Thomas, *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 8).

9. C'est-à-dire : 1) mise au présent du passé du texte; 2) mise en images et en actes scéniques; 3) aboutissement du travail de répétitions.

10. Michèle Raoul-Davis écrit : « je définirai le dramaturge aujourd'hui ainsi : complice rémunéré d'un ou de quelques (très peu nombreux) metteurs en scène » (1986 : 4).

Après Brecht, dont la contribution quant à l'acception moderne de l'analyse dramaturgique fut considérable, cette analyse concerne donc à la fois « le texte d'origine et les moyens scéniques de sa mise en scène; étudier la dramaturgie d'un spectacle, c'est alors décrire sa fable "en relief", c'est-à-dire dans sa représentation concrète, spécifier la manière théâtrale de montrer et de narrer un événement » (Pavis, 1996 : 106). Cette caractéristique (montrer et narrer) est de fait capitale, puisque le théâtre, art de la « représentation », se manifeste comme une monstration forgée à partir de l'argument textuel : la recherche dramaturgique essaie de spécifier selon quelles procédures scéniques les événements relatés pourront exercer sur le public un impact esthétique spécifique, distinct de celui qui résulterait d'une simple lecture ou audition du texte dramatique.

Cette approche de la quête dramaturgique rejoint la conception de Brecht : « la fable est explicitée, bâtie et exposée par le théâtre tout entier, les comédiens, les décorateurs, les maquilleurs, les costumiers, les musiciens et les chorégraphes » (1970 : 95). Le dramaturge, « enquêteur » clairvoyant, passe au crible de la réflexion la matière linguistique et son organisation structurelle; il tente de prévoir quels moyens scéniques permettront aux praticiens d'opérer un passage de l'histoire (ancienne) « déposée » sur le papier à sa monstration (actualisée) « proposée » sur scène; il examine sous quels éclairages la mise en scène peut *présenter* ce texte pour sa future représentation – tout en se montrant circonspect à l'égard de concepts aussi flous que l'« inspiration » ou le « feeling » : « si le brechtisme nous a tant séduits, c'est parce qu'il offrait enfin à nos pieds de débutants un sol plus solide que celui de l'instinct et du tempérament », affirme Michèle Raoul-Davis (1986 : 5).

L'entreprise de ce « médiateur » de sens qu'est le dramaturge se révèle donc plurielle. Il lui revient notamment de cerner au plus près le contexte historique dans lequel l'auteur a élaboré sa fiction. Grâce à des documents de tous ordres, il part en quête des traits saillants de ce contexte, afin de saisir quelle(s) signification(s) la fable relatée pouvait revêtir pour les spectateurs d'alors. Une telle investigation « archéologique » permet d'appréhender les motifs du recours à tel type de vocabulaire, à tel niveau de langage ou à telle forme rhétorique, en liaison avec l'idéologie¹¹ de la période considérée. Sur le plan formel, l'analyste tente

11. Umberto Eco définit l'idéologie comme « la forme assumée par les connaissances précédentes du destinataire, un système d'opinions et de préjugés, une perspective de l'univers » (*La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 115). Selon Gérard Genette, c'est « un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs » (*Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 73).

d'apporter des éléments de réponse à la question posée par Mikhaïl Bakhtine : « Comment la forme, entièrement réalisée dans un certain matériau, devient-elle néanmoins la forme d'un contenu, se relate axiologiquement à lui, ou, en d'autres termes, comment la forme compositionnelle, c'est-à-dire l'organisation du matériau, réalise-t-elle une forme architectonique, c'est-à-dire l'unification et l'organisation des valeurs cognitives et éthiques ? » (1978 : 69). La forme d'une écriture réfracte en effet l'influence exercée par les contingences socio-historiques propres à l'époque de production : soit que l'acte d'écriture se coule docilement dans la *doxa* alors en vigueur, soit que l'écriture s'applique, par « ruse » ou déviance, à les transgresser. La stratégie narrative mise en œuvre, les outils morpho-syntaxiques utilisés, leur agencement structurel, relatent, indirectement, les conditions d'émergence du texte.

À partir des tentatives de délimitation de ces conditions, le dramaturge s'applique à mettre en relief les lignes de force (ou, du moins, d'orientation) du discours interprété lors de la lecture du texte dramatique. Le repérage de vecteurs sémantiques récurrents permet aux praticiens de faire œuvre d'historicisation, autrement dit de « considérer un système social donné du point de vue d'un autre système social », sachant que « l'évolution de la société fournit les points de vue » (Brecht, 1976 : 109). Une œuvre peut en effet – notamment pour raisons de censure – avoir voulu « tourner autour de » tel ou tel sens : le dramaturge se demandera si ce sens est encore viable, s'il s'avère utile de l'irriguer par et pour l'actualité, selon une réévaluation opérée à partir des modèles culturels récents¹². L'analyse dramaturgique, en dégagant les traits d'historicité d'une écriture, engage la problématique d'une éventuelle actualisation¹³ de l'argument écrit par des moyens propres à la scène. Le dramaturge pourra aussi s'interroger sur les façons de lever – ou de relativiser, d'ironiser – certains énoncés ou certaines situations qu'un spectateur contemporain pourrait légitimement juger tout à fait anachroniques.

L'analyse dramaturgique permet, avant de les soumettre à l'épreuve (à la « résistance », souvent) de la scène, de conceptualiser – ou du moins d'exprimer en toute liberté – les moyens susceptibles de transmettre au mieux la fiction relatée. C'est pourquoi le dramaturge se doit à l'évidence de connaître le spectateur d'aujourd'hui, ses schémas culturels, ses horizons d'attente, ses modes de

12. En ce sens, Vitez écrivait : « chaque fois que l'on joue une pièce de théâtre ancienne, il faut se demander quel pouvait en être le sens le premier jour où elle a été donnée ». (« Une entente », *Théâtre/Public*, n° 64-65, 1985, p. 25).

13. L'actualisation est en quelque sorte l'« adaptation » d'un texte ancien au public de l'ici et maintenant.

perception et d'aperception – et, bien entendu, ses refus et rejets. Le spectacle théâtral s'impose en effet comme une *relation* au double sens du terme : relation d'un monde possible (récit d'une histoire), relation à un public (adresse de cette histoire aux spectateurs). Des options élues se dégagera un fil thématique dont le bon déroulement sera assuré tout au long de la représentation, de telle sorte que ce que Brecht appelait le « gestus de la livraison d'un produit élaboré » (1970 : 102) soit nettement tracé. Comme le note Bernard Dort, « le domaine de la dramaturgie, c'est non la représentation scénique concrète, mais le processus même de la représentation. Faire un travail dramaturgique sur un texte, c'est donc prévoir, à partir de lui, la ou les représentations possibles (dans les conditions présentes de la scène) de ce texte » (1986 : 8). Prévision qui, dans la pratique théâtrale la plus courante, semble rarement constituer un véritable objet d'étude – en France du moins, où la fonction de dramaturge est peu répandue hors du cercle limité des grandes institutions théâtrales.

Ce fait est sans doute imputable à plusieurs causes, dont la plus décisive semble la volonté fermement revendiquée par un grand nombre de gens de théâtre de garantir leur statut de « directeur » (d'acteurs, de la scène, du sens) : l'intervention d'un dramaturge « extérieur » est ressentie par certains d'entre eux comme une insupportable ingérence. Même lorsque le dramaturge se limite au rôle d'un « directeur de conscience », prodiguant conseils et directives par le truchement d'un savoir et d'un discours maîtrisés, « les acteurs n'acceptent jamais vraiment le dramaturge, tout en reconnaissant sa culture, tout en admirant ses analyses [...] les rapports de la troupe avec le dramaturge restent toujours marqués par l'hypocrisie, le mépris et l'intérêt » (Kraus, 1986 : 27).

Ces refus ne sont cependant pas entièrement négatifs : il peut s'avérer légitime pour un metteur en scène de désirer travailler seul – tant il est vrai qu'une collaboration boiteuse dilapide un temps précieux. D'autre part, un praticien qui a su s'entourer de comédiens enclins à un retour réflexif sur leur pratique, peut découvrir en eux des « dramaturges » capables de propositions productives : « l'acteur est certes dramaturge à part entière quand il invente, avec l'assistance de tous les protagonistes de l'entreprise, le spectacle réel, le seul que les spectateurs verront jamais » (Raoul-Davis, 1986 : 6). Que le metteur en scène désire être son propre dramaturge n'a donc rien d'outrecuidant, la multiplication des instances de réflexion et/ou de direction ne constituant pas une panacée à la difficulté de l'entreprise théâtrale (voir la faillite de nombreux projets de « création

collective ») : mieux vaut un metteur en scène pédagogue, sachant éperonner l'imaginaire et la rigueur de ses comédiens, qu'une mosaïque de praticiens inaptes à fonder le moindre terrain d'entente. C'était l'avis d'Antoine Vitez :

Je ne crois pas à la notion de dramaturgie, au sens allemand [...] Cette pratique [...] veut donner à chaque acteur des matériaux de réflexion [...], lui fournit une information sur le parcours qu'il aura à faire [...], désigne les enjeux de l'œuvre, en général et dans chacun de ses moments décisifs [...] Tout cela est très bon [...] mais je suis certain qu'on peut faire l'économie de l'information préalable [...] Il faut partir de l'acteur et de son travail [...] les acteurs courageux travaillent et, naturellement, acquièrent cette culture dont on leur dit perpétuellement qu'ils ne l'ont pas, tandis que le metteur en scène et le dramaturge, eux, prétendent en être les dépositaires (1986 : 60).

En Allemagne, le « métier » de *Dramaturg* est institutionnalisé. Des auteurs comme Botho Strauss ou Heiner Müller y firent leurs armes avant de passer à l'écriture ou à la mise en scène. Mais cette officialisation de la fonction peut se révéler à double tranchant : si elle autorise de fait à disposer d'un « spécialiste » capable de lever les difficultés présentées par certains textes, elle risque par ailleurs de faire écran aux libres initiatives des praticiens : établissant pour le jeu une partition fermée – voire un carcan –, elle instaure une manière de « parcours obligé » propre à bloquer l'imaginaire.

La fonction de dramaturge, nous le voyons, n'est pas unidirectionnelle : les tâches du dramaturge sont multiples, du texte à la scène, de l'auteur au « didascale »¹⁴.

Les figures du dramaturge

C'est désormais un fait établi : la dramaturgie ne se fixe ni objet unique ni fonction limitative. Jean Jourdeuil affirme que l'analyse dramaturgique est aujourd'hui « pluralité des discours de la pratique artistique sur elle-même [...] Il en va de la dramaturgie comme de la traduction d'une langue dans une autre : il s'agit de multiplier les points et les lignes de tangence entre la langue de l'original et celle

14. « Dans le théâtre grec, le "didascalos" était celui qui donnait des instructions au cours de la représentation. Ce pouvait être l'auteur de théâtre lui-même lorsqu'il s'occupait de la mise en scène, ou une autre personne chargée de l'aider lorsqu'il n'avait pas pour la réalisation scénique de vocation affirmée » (Monique Martinez-Thomas, *Voir les didascalies*, Paris, CRIC-Ophrys, 1994, p. 142).

de la traduction [...] L'objet premier de la dramaturgie, dans un incessant va-et-vient du texte (et de ce qui l'informe) au spectacle en train de se faire, c'est la détermination et la multiplication de ces points et lignes de tangence » (1975 : 3-4).

Daniel Besnehard a tenté d'effectuer une recension des figures du dramaturge. Il distingue : 1) le *dramaturge-documentaliste*, qui « constitue un dossier sur la pièce et l'auteur [...], rédige des textes à la périphérie de l'œuvre [qui] forment un capital de sons, d'images, d'impressions subjectives qui pourra ou non irriguer le plateau » (1983 : 38); 2) le *dramaturge-adaptateur*, dont le travail consiste à « mettre en scène des œuvres en prose, des récits » et qui « présélectionne les fragments, les choisit pour composer la mosaïque finale ». Il s'agit sans doute pour ce dramaturge de renforcer la « dramaticité » d'œuvres qui, non écrites en direction de la scène, ne sont peut-être pas pourvues d'un « ressort dramatique » suffisant¹⁵; 3) le *dramaturge-spectateur*, qui « anticipe [...] la position du spectateur ». Il est probable que tout metteur en scène soucieux de la réception de sa création assume une telle fonction. En raison de ce « regard privilégié », ce dramaturge est capable de se maintenir à distance objective-critique du travail de scène, tout en y étant en permanence impliqué; 4) le *dramaturge-écrivain* qui, « intégré dans une équipe artistique, n'est [...] plus cet écrivain solitaire perdu dans son bureau », mais devient un auteur rompu à l'analyse textuelle, familiarisé avec les procédures de mise en scène, et qui se sent compétent pour produire une œuvre correspondant à « l'esprit de l'époque ».

À cette nomenclature proposée par Besnehard pourraient être ajoutées d'autres figures :

- le *scéno-dramaturge*, instance de première nécessité dans la mesure où la scénographie agit comme un système contextualisateur clé. Étudier le *topos* à l'œuvre dans un texte et tenter de le traduire sur un plateau, pour qu'il parle à la fois son langage esthétique propre et un langage signifiant en interrelation avec les autres systèmes sémiotiques, est sans doute l'une des conditions essentielles pour que le discours délivré par la partition spectaculaire soit efficient. Un tel dramaturge aurait sans doute intérêt, dans une perspective ouverte, à méditer les quelques préceptes fort pertinents énoncés par Yannis Kokkos : « Utiliser le vide [...], donner à voir ce qui est caché, voiler l'évidence apparente, faire surgir dans l'esprit de celui qui regarde l'existence

15. Voir à ce sujet notre thèse : Bernard Martin, « La théâtralisation du texte écrit non-théâtral ». Thèse de doctorat, Saint-Denis, Bibliothèque de l'Université Paris 8, 1993.

probable de ce qui est derrière la porte fermée, bannir définitivement l'affirmation, garder un regard "relatif", à la fois critique et sensible, permettre à l'émotion et à la réflexion d'exister sur une scène ensemble » (1989 : 96).

- *l'éclairagiste-dramaturge* : les éclairages, parce qu'ils permettent – comme le souhaitait Artaud – de « réintroduire dans la lumière un élément de ténuité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc. » (1964 : 145), sont des vecteurs sensibles dont le langage de manifestation, par son immense pouvoir suggestif, peut remplacer maints éléments de décor et préciser bien des coordonnées spatio-temporelles.

- *le musicien-dramaturge*, capable de développer en filigrane un « climat » qui rend sensibles les intentions développées par l'écriture spectaculaire, tant il est vrai que « la musique est devenue une puissance subjective (qui) fait partie intégrante de l'action dramatique » (Becq De Fouquières, [1884] 1998 : 233).

Ainsi les acteurs du « tissage » de la partition spectaculaire devraient-ils tous idéalement se muer en dramaturges, soucieux d'analyser en permanence leur pratique : leur participation à la facture de la représentation ne serait dès lors plus uniquement régie – comme c'est encore souvent le cas – par une stricte instrumentalité (comédiens-objets au service dévoué du metteur en scène-thaumaturge et dépendants des « visions » du « maître »). Être dramaturge, n'est-ce pas engager à chaque instant sa responsabilité quant à la pertinence finale du spectacle produit ?

Ces divers profils de la figure du dramaturge n'ont été réunis que chez quelques hommes de théâtre, dont le plus représentatif est sans conteste Brecht, à la fois poète, nouvelliste, auteur dramatique, théoricien, metteur en scène, directeur d'acteurs et « patron » du Berliner Ensemble : « cette union entre l'écriture, la mise en scène et la dramaturgie est au cœur de l'œuvre théâtrale de Brecht » (Dort, 1986 : 9); Heiner Müller abonde dans le même sens : « ce qui m'a toujours plu au Berliner Ensemble, c'est que Brecht insistait beaucoup pour faire disparaître la division du travail. Les dramaturges devaient aussi jouer, mettre en scène ou faire fonction d'assistants » (1986 : 33). Brecht avait une conception pluraliste du *Dramaturg*, refusant de faire de celui-ci un pur « concepteur ». Il était animé par « un nouvel esprit qui définit l'œuvre théâtrale non par sa forme, mais par

son intention. L'auteur travaille pour un public qui est celui d'ici et de maintenant, dont il faut écouter les exigences réelles. Cette prise en charge du public est l'intention brechtienne par excellence » (Ivernel, 1978 : 175).

Matthias Langhoff, qui travailla au Berliner Ensemble, affirme toutefois que « cette préparation, ces idées, ces échanges de documentation, ces réflexions historiques, pratiquées en amont des répétitions, cessaient au moment où commençait le travail à proprement parler. Brecht distinguait la grande préparation préliminaire du processus concret d'élaboration du spectacle. Ils ne se confondaient pas, ils se succédaient » (1996 : 234). Doit-on entendre ici que la quête dramaturgique n'aurait plus son mot à dire lorsque les comédiens prennent effectivement « possession » du plateau – ce qui reviendrait à atomiser le travail théâtral, à cloisonner les compétences, bref : à hiérarchiser ? La simple proposition de jeu d'un acteur n'engage-t-elle pas *de facto* un retour à l'analyse dramaturgique, puisqu'elle remet en cause, en l'interrompant, le déroulement d'une partition qui pourrait avoir tendance à se donner pour « fixée » ? Brecht estimait plutôt, dans le cadre d'une démarche pédagogique maïeutique, que la création théâtrale se forge à partir d'un « non-savoir » – ce que nous confirme la lecture du *Theaterarbeit* (1961 : 130) : « Vis-à-vis de la pièce, il adopte une attitude de "Non-savoir" ; il attend. On a l'impression que Brecht ne connaît rien de sa propre pièce [...] Tout – attitudes, déplacements, gestes – sert à Brecht à montrer l'histoire de la pièce ».

La représentation dans tous ses états, tel semble bien être l'objectif majeur de l'activité dramaturgique : la représentation à l'adresse d'un public, certes, mais aussi la représentation en tant que faculté humaine de prêter corps à un univers qui, parce que fictif, demeure virtuel et, dans l'immédiat de l'écrit, s'inscrit surtout par son absence. La recherche dramaturgique, à partir du monde possible dessiné par l'univers textuel, cherche à ouvrir les voies les plus efficaces pour que puisse littéralement « prendre consistance » sur scène un *réel théâtral* à part entière, édifié à partir du double imaginaire de l'auteur dramatique et de « la compagnie » des praticiens.

La dramaturgie, activité protéiforme, oscille, en un *feed-back* permanent, du texte au plateau, du plateau au texte, de ce texte-ci à d'autres, de cette scène-là présente dans le *hic et nunc* à d'autres scènes antérieures. Peut-être pourrait-on comparer la quête dramaturgique au travail d'accommodation dont parlait Roland Barthes au sujet de la lecture : « Quand je lis, j'accommode : non seulement le cristallin de mes yeux, mais aussi celui de mon intellect, pour capter le bon

niveau de signification (celui qui me convient). Une linguistique fine ne devrait plus s'occuper des "messages", mais de ces accommodations [...] : chacun *courbe* son esprit tel un œil, pour saisir dans la masse du texte cette *intelligibilité-là*, dont il a besoin pour connaître, pour jouir, etc. » (1975 : 137). Être dramaturge, c'est bel et bien se trouver « en demeure » d'accommoder en permanence : accommoder les subtilités du texte aux contraintes et contingences de la mise en scène, accommoder son esprit et sa sensibilité aux suggestions issues de l'« intelligence » du texte – et, bien entendu, accommoder ses intentions à celles du metteur en scène...

L'analyse dramaturgique, dont les outils et procédures relèvent dans le même mouvement de l'intellect et du sensible, semble animée par une finalité dominante (un super-objectif) : la cohérence du texte spectaculaire, c'est-à-dire la cohésion de ses éléments internes. À partir de ce que paraît dire – et, par conséquent, dans ses zones d'ombre, taire – le texte linguistique, le dramaturge projette les multiples manières de le communiquer – ou de continuer à le celer tout en ouvrant délibérément le jeu des hypothèses d'un dicible à venir. Tout lui est matière à quête, à prospection, à conjecture : les mots bien sûr – leurs assemblages en syntagmes, les articulations de ceux-ci en phrases, le sens que ces dernières semblent véhiculer –, mais aussi, du texte, la ponctuation (riche d'intentionnalités), les silences (riches d'expectative), les digressions (faux faux-fuyants qui en disent parfois long sur les motivations secrètes des personnages), les voies de traverse (et les *voix de travers* : lapsus, mots d'esprit, constructions amphibologiques), l'abondance ou l'absence de didascalies (qui souvent se présentent comme des incitations ou injonctions de l'auteur pour le passage à la scène). Il s'agit pour l'analyste, après les avoir dé-liés hors de la globalité de la masse textuelle, de relier ces matériaux épars dans l'optique d'une partition spectaculaire qui, littéralement, les saurait mettre en lumière tout en préservant le « jeu » (= défaut de fonctionnement fluide) que ménagent les « lieux d'indétermination » : c'est alors qu'intervient le maître d'œuvre, le metteur en scène; avec ses collaborateurs – dont le dramaturge –, il soumet les hypothèses et désirs ainsi dégagés à l'épreuve du plateau.

La dramaturgie est aussi (et peut-être surtout), *in ultima*, le choix d'une option fondamentale quant à ce que l'on souhaite montrer sur scène et quant à la façon de le montrer : choix entre l'immédiateté du factuel ou le détour affiché par le fictionnel, entre le « posé-et-donné-à-voir-comme-réel » ou le « revendiqué-comme-artificiel », entre le dogmatisme de l'esprit de sérieux ou la relativisation par la distance ironique. Bref, entre deux conceptions opposées du théâtre : illusionnisme et anti-illusionnisme. De ce choix essentiel, qui fait de l'art

du théâtre un réflecteur ou un défecteur du monde, dépend toute la suite de l'enquête dramaturgique : du texte à la scène, elle s'orientera soit vers une restitution « fidèle » de la fable considérée comme vérité établie animée par un seul sens, soit vers une « destitution » de l'histoire relatée : un abandon conscient de sa prétention à une vérité quasi universelle qu'il suffirait de traduire, estimant que « le poète a toujours le dernier mot » (Vilar, 1955 : 188).

En conclusion, la dramaturgie ne constitue aujourd'hui en aucune manière une discipline « à part » : elle s'affirme littéralement comme une discipline (*disciplina* = règle de vie) qui devrait marquer de son empreinte (la suite des empreintes formant palimpseste) chaque instant de la pratique théâtrale, de la toute première découverte du texte aux conditions de son énonciation sur scène lors de chaque représentation.

L'article propose : 1) une étude de l'évolution sémantique (et historique) du concept de dramaturgie, du concepteur originel de l'œuvre dramatique (le *dramatourgos*) à celui qui en entreprend désormais l'étude en vue de son passage à la scène (der *Dramaturg*); 2) un examen de la notion contemporaine de dramaturgie, née avec G. E. Lessing; une notion qui entre aujourd'hui à part entière, en tant qu'étude prospective préalable et/ou d'accompagnement, dans le champ pragmatique du travail théâtral, dans l'élaboration à la fois conceptuelle et concrète de la mise en scène; 3) une recension des diverses figures du dramaturge, proche collaborateur du metteur en scène et qui tisse avec lui le *texte spectaculaire* qui sera proposé à l'interprétation du spectateur.

This article proposes: 1) to study the semantic (and historical) evolution of the concept of dramaturgy, from the original creator of a dramatic work (the *dramatourgos*) to the one who studies it in order to bring it to life on the stage (der *Dramaturg*); 2) to examine the contemporary notion of dramaturgy, created by G. E. Lessing; a notion which has entered by its own right in the pragmatic field of theater work, as a prospective preparatory study, both in the conceptual preparation of the mise-en-scène and in its concrete realization; 3) to identify the different aspects of the *dramaturg* who, as a close collaborator of the stage director, brings together the various threads of the stage play before it is presented to the spectator for his or her interpretation.

Bernard Martin est professeur au département de théâtre de l'Université Paris 8 (Saint-Denis). À la fois théoricien et praticien, il a été directeur et metteur en scène du Théâtre du Fémur (Auxerre Yonne), de 1980 à 1987, puis d'AFAG-Théâtre (Paris), depuis 1989. Il s'intéresse notamment aux procédures d'adaptation à la scène de textes non théâtraux, à la littérature dramatique de langue allemande, à l'analyse de la représentation théâtrale et aux liens entre théorie et pratique dans les études théâtrales.

Bibliographie

- ARISTOTE (1990), *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française. (Coll. « Le livre de poche classique, n° 6734. »)
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- BARBA, Eugenio (1995), *L'énergie qui danse* (article « Dramaturgie »), Lectoure (France), *Bouffonneries*, n° 32-33.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- BARTHES, Roland (1975), *Barthes par lui-même*, Paris, Seuil.
- BATAILLON, Michel (1986), « Une connivence fluide et aléatoire », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 39-41.
- BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis ([1884] 1998), *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Marseille, Éditions Entre/Vues (réédition du texte intégral de 1884).
- BESNEHARD, Daniel (1983), « Positions d'un dramaturge », *Europe*, n° 648 (« Le théâtre par ceux qui le font »), p. 38-40.
- BRECHT, Bertolt (1961), *Theaterarbeit*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- BRECHT, Bertolt (1970), *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche (1963, 1964, 1967 pour les éditions allemandes, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag).
- BRECHT, Bertolt (1976), *Journal de travail*, Paris, L'Arche.
- CHARTREUX, Bernard (1986), « Celui qui est dehors tout en étant dedans », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 42-47.
- CORVIN, Michel (1976), « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », *Travail théâtral*, n° 22, Lausanne, L'âge d'homme, p. 62-80.
- DORT, Bernard (1986), « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 8-12.
- DORT, Bernard (1991), article « Dramaturgie », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 265-266.
- IVERNEL, Philippe (1978), « Pédagogie et politique chez Berthold Brecht », dans Jean JACQUOT (dir.), *Le théâtre moderne, hommes et tendances*, Paris, Éditions du CNRS, p. 175-192.

- JOURDHEUIL, Jean (1975), « L'artiste à l'époque de la production, la dramaturgie », *Travail théâtral*, n° 20 (été), Lausanne, L'âge d'homme, p. 3-17.
- KOKKOS, Yannis (1989), *Le scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Le temps du théâtre »).
- KRAUS, Karel (1986), « L'officier d'intendance », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 27 (texte paru originellement en marge d'un article consacré à la « Collaboration exemplaire d'Otomar Krejca et Karel Kraus » par Danièle Laurence dans *Chaillot*, n° 8, octobre 1982).
- LANGHOFF, Matthias (1996), « Au Berliner avec Brecht. Témoignage », *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54 (« Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislawski à Bob Wilson »), Bruxelles, Ateliers des arts, p. 234-236.
- LESSING, Johann Gotthold Ephraïm ([1767] 1885), *Dramaturgie de Hambourg*, traduction française de Ed. de Suckau, Paris, Perrin.
- MÜLLER, Heiner (1986), « Le nouveau crée ses propres règles », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 32-37.
- ORTOLANI, Olivier (1986), « Dramaturgie », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 7.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PIEMME, Jean-Marie (1984), « Le souffleur inquiet, essais sur le théâtre », *Alternatives théâtrales*, n° 20-21, Bruxelles, Ateliers des arts (recueil d'articles).
- RAOUL-DAVIS, Michèle (1986), « Profession dramaturge », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 4-6.
- SCHERER, Jacques (1950), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
- TEMKINE, Raymonde (1983), « Un travail d'équipe », *Europe*, n° 648 (avril), (« Le théâtre par ceux qui le font »), p. 3-11.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes-clés de l'analyse du spectacle*, Paris, Seuil.
- VILAR, Jean (1955), *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées n° 33 »).
- VITEZ, Antoine (1982), « Le devoir de traduire » (entretien avec Georges Banu), *Théâtre/Public*, n° 44, Théâtre de Gennevilliers, p. 6-9.
- VITEZ, Antoine (1986), « Qu'aurais-je fait d'un dramaturge » (entretien avec Emile Copfermann), *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 59-60.