

DICTIONNAIRE
ENCYCLOPÉDIQUE
DU
THEATRE



MICHEL CORVIN

Bordas

et de l'autorité de tutelle. Jusqu'à une date récente, le décanat n'était pas ouvert aux sociétaires femmes. Yvonne Gaudreau a été la première en 1982. En cas d'absence ou d'empêchement de l'administrateur général, c'est le doyen qui assure par intérim la direction artistique du théâtre. Ce fut le cas, en 1988, pour Claude Winter, à la suite de la mort de Jean Le Poulain, et de Catherine Samiet après celle de Vitez.

G. GOUBERT

DRAGÚN Osvaldo (Paraná 1929). Auteur dramatique argentin, un des plus importants du théâtre latino-américain actuel.

En 1956 il entre au théâtre populaire Fray Mocho de Buenos Aires, qui crée *Historias para ser contadas* (*Histoires à raconter*, 1957), quatre pièces brèves satiriques, qui contribuent à forger la réputation internationale de Dragún. Ses œuvres postérieures confirment son talent : *Tupac Amaru* (1957) dramatise l'échec de l'insurrection de 1781 contre la vice-royauté du Pérou, menée par un descendant des rois incas ; *El Jardín del infierno* (*le Jardin de l'enfer*, 1959) montre la pauvreté, le désespoir et la corruption qu'engendrent les grandes villes, alors que *Milagro en el mercado viejo* (*Miracle au vieux marché*, 1963) présente une galerie de personnages marginalisés par la société. Cette pièce et *Heroica de Buenos Aires* (*Héroïque de Buenos Aires*, 1965) ont obtenu, respectivement, le prix Casa de las Américas en 1963 et en 1965. Les dernières pièces de Dragún sont plus que jamais inspirées par la tragique situation argentine des années soixante-dix et quatre-vingt : *Historias con cárcel* (*Histoires avec prison*, 1973), *Mi obelisco y yo* (*Mon obélisque et moi*, 1981), et *Hijos del terremoto* (*Fils du tremblement de terre*), publié en 1986. Dragún est l'un des premiers auteurs latino-américains à avoir assimilé les principes brechtiens, les appliquant à la réalité argentine qu'il ne cesse d'interroger avec une passion authentique.

BIBLIOGRAPHIE

O. Dragún, *Y nos dijeron que éramos inmortales. Milagro en el mercado viejo. I. Un maldito domingo I*, Taurus, Madrid, 1968.

O. OBREGON

DRAMA REVIEWS. Souvent rattachées à des universités, les revues de théâtre américaines jouent un rôle important dans la définition culturelle et la promotion des nouvelles formes théâtrales, rôle comparable à celui qu'ont pu jouer en France *Travail* théâtral*, *Théâtre/Public** ou les *Cahiers Renaud-Barrault*, ou encore, pour le cinéma, les *Cahiers du cinéma*. Parmi les plus influentes ou les plus durables, citons : *The Drama Review*, ex-*Tulane Drama Review* (New York University), qui a fait des numéros spéciaux importants sur les « happenings », Grotowski, le Living Theatre, le théâtre noir, le « performance art », le Bread and Puppet, le Teatro Campesino, Bob Wilson, Richard Foreman, le théâtre latino-américain ; *Yale Theatre*, publiée par la Yale School of Drama (fondée par Robert Brustein qui fonda aussi, en 1965, le Yale Repertory Theatre). Deux revues, *Performance* et *Scripts*, lancées par le New York Shakespeare Festival Public Theater de Joseph Papp, se sont donné pour tâche, dans les années soixante-dix, de publier des textes de pièces d'avant-garde et des entretiens avec des artistes. *Modern Drama* (Université de Toronto, au Canada) publie des articles de fond et des numéros spéciaux (exemple : la comédie dramatique depuis 1950). *Performing Arts Journal* (New York), fondée en 1976 par Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta, est la revue la plus « théorique »,

qui se donne pour but d'explorer « de nouvelles stratégies pour une nouvelle sensibilité ».

M.-C. PASQUIER

DRAMATIS PERSONAE. Ce sont les différents personnages d'une pièce de théâtre. A la Restauration anglaise, la coutume de présenter les personnages avant le texte se poursuit. L'entrée avec description est popularisée par Jonson. Shadwell et Dryden ; ils ne se satisfont pas de leur donner des noms-étiquettes (lady Vaine, sir Positive), mais peignent, en quelques lignes, les « humeurs » ou tendances directrices des personnages. Cela fournit au répertoire, jusqu'au début du XIX^e siècle, des stéréotypes dont jouent les auteurs : le père noble, le confident, le jeune premier et son rival, le dupé, le notaire, l'homme d'Église, le médecin. Chez les femmes, la jeune première délaissée, la soubrette, la putain, l'amoureuse âgée. Les variantes définissent les différences d'un siècle à l'autre.

A.-M. IMBERT

DRAMATURGE. Ce mot désigne, originellement, « celui qui fait des ouvrages dramatiques » (Littre). Il est synonyme d'écrivain de théâtre ou d'auteur dramatique.

Rappelant qu'« on l'a d'abord appliqué à Mercier comme [celui-ci] nous l'apprend dans son *Dictionnaire néologique* », Littre remarque qu'il « se prend presque toujours dans un sens défavorable ». Cette nuance péjorative a disparu. Aujourd'hui, on emploie communément le mot dramaturge pour désigner l'écrivain de théâtre et, quand il s'agit d'un même auteur, pour distinguer sa production dramatique de ses autres activités d'écriture : ainsi, on parle du dramaturge Hugo, par différence avec le romancier ou le poète Hugo. Dans les années soixante, une collection de livres consacrés à des auteurs dramatiques s'intitulait « les Grands dramaturges » (l'Arche, Paris).

Un conseiller littéraire

Depuis une trentaine d'années, ce mot a pris progressivement un autre sens : il désigne une fonction qui n'est plus d'écrire des pièces et s'applique à quelqu'un qui souvent n'est pas un auteur. C'est à travers sa traduction allemande (*der Dramaturg*) que s'est produit ce glissement sémantique. A partir de la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing*, le *Dramaturg* s'est, dans le théâtre allemand, différencié du *Dramatiker* (l'auteur dramatique). Ce « dramaturge » a d'abord été un conseiller littéraire, un collaborateur du directeur de théâtre. Son travail se situe en deçà et au-delà du spectacle. Il lit les manuscrits ou les pièces destinés à être représentés, il en assure parfois la traduction ou l'adaptation ; il veille sur la réception du spectacle, il en rédige le programme, entretient les contacts avec la presse, voire avec le public. Ces dramaturges se situent au confluent de l'écriture, de la réalisation et de la critique. Au cours du XIX^e siècle, ils s'institutionnalisent : la plupart des théâtres allemands comportent un ou plusieurs postes de dramaturge, voire une section de dramaturgie. Certains de ces dramaturges (tel L. Tieck*) sont également des auteurs ; d'autres passent à la réalisation (c'est le cas du fondateur de la Freie* Bühne — le Théâtre libre, 1889 —, Otto Brahm*) ; quelques-uns viennent de la presse et y retournent périodiquement (comme le grand critique de gauche des années vingt : H. Jhering). En France, leurs fonctions sont assurées généralement par le secrétariat général du théâtre.

Un responsable idéologique

Conformément à la conception qu'il se fait de la « dramaturgie », Brecht (qui fut, en titre, dramaturge, notamment auprès de M. Reinhardt*) assigne au drama-

turge un rôle spécifique dans la production même du spectacle. Il le charge de la responsabilité (au premier chef idéologique) du passage du texte à la scène. Dès lors, metteur en scène et dramaturge se partagent la réalisation théâtrale : l'un prend en charge le travail théorique (établissement de la « fable »), tandis que l'autre assure l'élaboration scénique, en liaison directe avec les comédiens. A la limite, le dramaturge l'emporte même sur le metteur en scène : dans *l'Achat du cuivre* où ne figurent ni auteur ni metteur en scène, Brecht en fait le porte-parole de la pratique théâtrale, face au philosophe. Au Berliner* Ensemble, le travail dramaturgique occupe, effectivement, une place centrale. Plus encore que d'un ou de plusieurs dramaturges, il est l'œuvre d'un comité ou d'un collectif de dramaturgie. C'est à celui-ci qu'il revient d'« analyser systématiquement le texte, de l'expliquer, d'en définir l'idéologie (*ce que je veux montrer*) et de traduire cette conception en termes de théâtre de sorte qu'elle demeure perceptible à chacun avant et pendant les répétitions, et cela, jusqu'à la générale » (J. Tenschert).

Au début des années soixante-dix, la Schaubühne* de Berlin-Ouest privilégie également la réflexion dramaturgique, même si elle rompt avec la rigueur idéologique brechtienne : les dramaturges, D. Sturm et B. Strauss* (devenu, ensuite, à part entière, *Dramatiker*), y jouent un rôle moteur. Aujourd'hui, en Allemagne et dans bien des pays de l'Est, le couple metteur en scène-dramaturge constitue le pivot même de la création scénique. Cf. Peymann* et J. Flimm, par exemple, doivent beaucoup à leurs dramaturges, H. Beil et W. Wiens : ils font équipe depuis de longues années.

Une fonction variable

En France, le dramaturge (au sens de *Dramaturg*) est d'origine plus récente et son institutionnalisation plus incertaine. C'est Garran*, au théâtre de la Commune d'Aubervilliers, sur la fin des années soixante, qui créa le premier poste désigné nommément comme tel : M. Bataillon en fut le titulaire. Cette pratique se réclamait alors d'une stricte orthodoxie brechtienne : le dramaturge tenait du commissaire idéologique. Depuis, elle se multiplia et se diversifia. Au Théâtre de l'Espérance (1972-1975), Vincent et Jourdeuil font de la dramaturgie « une instance de réflexion de l'ensemble de la compagnie ». Au Théâtre national de Strasbourg (1975-1983), Vincent tente même de la placer au poste de commande de l'entreprise : il s'entoure de collaborateurs dramaturgiques, permanents ou occasionnels, qui peuvent être des auteurs (M. Deutsch* et B. Chartreux*), des philosophes (B. Pautrat), des peintres-scénographes (G. Aillaud*) ou des comédiens... Maintenant un dramaturge a sa place dans quelques-uns des théâtres français. Mais sa fonction demeure variable : elle va de la recherche documentaire et de la rédaction du programme à une véritable participation à la réalisation du spectacle, voire à une critique interne de celui-ci. Parfois, le dramaturge n'a affaire qu'au texte : il retrouve alors le nom de conseiller littéraire — ainsi, par exemple, Fr. Regnault dans son travail avec Chéreau*. Certains metteurs en scène français persistent néanmoins à refuser et le dramaturge et la dramaturgie : c'est le cas, notamment, de Vitez* qui, dénonçant « l'impropriété de l'utilisation du mot dramaturge pour cet usage », dit « partir de l'acteur et de son travail, de sa simple présence sur scène ». Ces metteurs en scène ne seraient-ils pas leurs propres dramaturges ?

BIBLIOGRAPHIE

« Qu'est-ce qu'un dramaturge ? », entretien avec J. Tenschert, *Théâtre populaire*, n° 38, 2^e trimestre 1960 ; M. Bataillon, « Les finances de la dramaturgie », *Travail théâtral*, n° 7, printemps 1972 ;

« Dramaturgie », *Théâtre/Public*, n° 67, Gennevilliers, janv.-févr. 1986.

B. DORT

DRAMATURGIE. Ce mot a connu une remarquable évolution sémantique reflétant les transformations intervenues, au cours des siècles, dans l'exercice du théâtre. D'abord, il avait trait à l'œuvre dramatique ; il a pris en compte le passage du texte à la scène, la mutation de l'œuvre dramatique en œuvre scénique.

Il supposait un ensemble de préceptes, de règles, sinon de dogmes, quant à la composition des pièces ; il 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. Il sous-entendait une certaine universalité de l'écriture dramatique, il recouvrait et avouait la multiplicité et la singularité des démarches constituant l'activité théâtrale. Aujourd'hui, ces différentes acceptions du mot « dramaturgie » coexistent. Dans l'usage, il est courant de passer de l'une à l'autre. Ainsi la dramaturgie apparaît souvent comme un concept flou, de contours et de portée variables.

Un art poétique

Selon le Littré, la dramaturgie est l'« art de la composition des pièces de théâtre ». Elle forme une partie de l'« art poétique ». La *Poétique* d'Aristote est la première dramaturgie du théâtre occidental. Elle concerne principalement l'écriture et l'agencement du texte, plus exactement de ce qu'Aristote appelle la « poésie dramatique ». Elle exclut de son champ d'application le spectacle, car « le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique ; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs, et en outre, pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui du poète ». La dramaturgie vise à édicter un ensemble de règles destinées à assurer que « la composition poétique soit belle » — c'est-à-dire, dans l'esprit d'Aristote, qu'elle réalise une parfaite imitation, conforme aux lois et aux proportions de la nature humaine. L'expression « il faut que » est d'un emploi constant : la dramaturgie établit un système idéal. Toutefois, dès Aristote, ce système est à double entrée : il repose sur des principes philosophiques (esthétiques) généraux et il se fonde sur des exemples, les œuvres que l'on peut et doit tenir pour modèles : celles de Sophocle et d'Aristophane pour ce qui est de la tragédie et de la comédie. Son dogmatisme s'en trouve tempéré.

A la période classique, auteurs et théoriciens ont eu le souci de reprendre, de parfaire ou de compléter cette dramaturgie aristotélicienne. Les écrivains de théâtre le font souvent dans les préfaces ou examens qu'ils rédigent pour l'édition de leurs pièces. Lors de la publication de ses *Œuvres* en 1660, Corneille ajouta au texte de ses pièces trois *Discours* (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, *Discours de la tragédie*, *Discours des trois unités*) qui constituent proprement une dramaturgie : il y formule les « préceptes de l'art » (« Il y a des préceptes, puisqu'il y a un art ») de manière « à plaire (aux spectateurs) selon ses règles ». Peu auparavant, François Hédelin, abbé d'Aubignac*, avait, à l'instigation du cardinal de Richelieu* et de l'Académie, composé sa *Pratique du théâtre* (publiée en 1657) : il tentait d'y codifier le système dramaturgique classique, mais déjà la part de l'observation y commençait à l'emporter sur celle des impératifs esthétiques et celle de la « pratique » sur celle de la « théorie ».

Par extension, on en est venu à parler de dramaturgie classique, élisabéthaine ou romantique pour désigner

l'ensemble de la production dramatique d'une époque, mais aussi, de façon plus rigoureuse, le système de règles et de pratiques, de techniques dont usaient, consciemment ou non, les auteurs d'une époque ou d'une école donnée.

C'est dans ce sens qu'on a pu intituler « dramaturgie classique » ou « dramaturgie de X... » des études traitant d'un tel système. Soit, par exemple, *la Dramaturgie classique en France* de J. Scherer* qui « embrasse l'ensemble des différents genres de théâtre cultivés entre Hardy et Racine » et étudie à la fois la « structure interne » (dont la façon de concevoir les personnages et de construire l'action) et la « structure externe » (« les problèmes de mise en œuvre et non plus de conception ») communes aux pièces de cette période.

Entre le texte et la scène

Avec la *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768), le mot prend un cours nouveau. Le dessein de Lessing* est moins normatif que critique : « Notre dramaturgie sera une critique de toutes les pièces qu'on représentera. » Et son objet est non seulement le texte mais encore le spectacle : « Elle suivra pas à pas tous les progrès que la poésie et l'art dramatique pourront faire ici. » L'acteur et l'auteur sont également concernés. C'est que la « réforme » entreprise par Lessing porte sur l'écriture et sur la pratique : il s'agit de délivrer le théâtre allemand de l'imitation de la scène française et de l'établir pleinement dans sa dignité propre. Par la suite, en Allemagne et dans les pays de l'Est européen, la réflexion dramaturgique ira de pair avec la naissance de théâtres nationaux. Son objet s'en trouvera déplacé : il était le texte, il devient le passage du texte à la scène. La dramaturgie constitue dès lors un moment de la pratique théâtrale. L'avènement de la mise en scène, à la fin du XIX^e siècle, scelle cette nouvelle vocation. Dramaturgie et mise en scène ont partie liée : celle-ci réalise ce que celle-là prévoit (« J'appellerai dramaturgie les types de rapports qui s'instaurent entre le *hic et nunc* de la représentation et l'ailleurs-autrefois de la fable », R. Monod).

Brecht donne une nouvelle force au concept de dramaturgie. Il l'inscrit au centre même du processus de la représentation. Selon lui, la dramaturgie permet de dégager la fable du texte et de choisir les moyens propres à la figurer scéniquement. Elle se situe ainsi à « l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique » (Pavis). Le dramaturge (ou le collectif de dramaturgie) élabore le projet qui fonde la représentation et vérifie que celle-ci répond effectivement à ce projet. La dramaturgie tient les deux bouts de la chaîne scénique.

Un état d'esprit

Mais la définition stricte qu'en donnait Brecht n'est plus de saison. Sa fonction et son mode d'exercice se sont élargis et assouplis. La dramaturgie n'est plus seulement le fait d'un spécialiste ou d'un groupe de spécialistes (les « dramaturges »), mais de toute l'équipe de réalisation. Si elle constitue encore l'« étape spéculative et conceptive d'un spectacle » (B. Chartreux), portant sur les virtualités d'un texte et les modalités de sa réalisation, elle a gagné bien d'autres secteurs et abdiqué une bonne part de sa rigueur idéologique. Plutôt que de dramaturgie, c'est d'un certain *état d'esprit dramaturgique* qu'il faut aujourd'hui parler : « 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. Tout, c'est évidemment tout. C'est pourquoi on peut parler de la dramaturgie d'un texte, d'un spectacle déterminé, mais encore, par exemple, 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 »

(J.-M. Piemme, « Constitution d'un point de vue dramaturgique »). Ainsi, après des études dramaturgiques du texte théâtral, *Geschlossene und offene Form im Drama* (Forme fermée et forme ouverte au théâtre), V. Klotz a pu consacrer un ouvrage à ce qu'il appelle une *Dramaturgie des Publikums* (Dramaturgie du public).

La dramaturgie ne souffre-t-elle pas d'inflation ? Tant de pratiques s'en réclament dans tant de domaines différents (de la réalisation à la recherche) qu'on est tenté de l'admettre. Le concept même auquel Brecht avait donné le maximum d'efficacité s'y dilue. Pour un peu, il se confondrait avec celui de théâtre. En outre, cette prolifération dramaturgique va de pair avec une crise du texte dramatique. H. Müller* le constate : « Il n'y a jamais eu autant de dramaturgie (*Dramaturgie*) et en même temps aussi peu d'écriture dramatique (*Dramatik*) qu'aujourd'hui ».

Dans une acception tombée en désuétude, dramaturgie pouvait encore signifier « recherche de l'effet dramatique ». Alors, nous signalons le Littré, ce mot, comme celui de dramaturge, était pris « presque toujours en mauvaise part ».

BIBLIOGRAPHIE

E. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, Librairie académique Didier, Paris, 1869 ; J. Scherer, *la Dramaturgie classique*, Nizet, Paris, 1950 ; V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser, Munich, 1969 ; P. Larthomas, *le Langage dramatique*, A. Colin, Paris, 1972 ; V. Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, Hanser, Munich, 1976 ; R. Monod, *les Textes de théâtre*, CEDIC, Paris, 1977 ; J.-M. Piemme, « le Souffleur inquiet », *Alternatives théâtrales*, n° 20-21, Bruxelles, déc. 1984 ; « Dramaturgie », *Théâtre/Public*, n° 67, Gennevilliers, janv.-févr. 1986 ; P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Paris, 1987.

B. DORT

DRAME. Si l'adjectif « dramatique » existe couramment en français depuis le XVII^e siècle comme synonyme de « théâtral », « drame » ne fait dans la langue qu'une apparition tardive (1707) ; la fortune du mot est rapide, mais sa signification restreinte : le XVIII^e siècle appelle drames ou drames* bourgeois les pièces du « genre sérieux » qui s'invente à côté de la dyade usée tragédie/comédie. C'est à travers de nombreux avatars (drame* romantique, naturaliste, symboliste ou lyrique), qui n'ont en commun que le souci d'affranchir le théâtre du carcan des règles classiques, que le mot retrouve, au XX^e siècle, l'acception générique qui est la sienne chez Aristote. D'un point de vue poétique, et non plus historique, sera alors nommée drame toute œuvre écrite pour la scène.

Il est pourtant paradoxal de parler de « drame moderne » si l'on songe au sens étymologique du grec *drama* : action*. Cette catégorie plus éthique qu'esthétique sous-tend la conception dialectique du drame qui prévaut d'Aristote à Hegel* : portée par la volonté des personnages, l'action y progresse par la résolution de conflits successifs vers la synthèse ultime où les subjectivités seront réconciliées au sein d'une nouvelle réalité. Dans le drame moderne, au contraire — Szondi* situe la « crise » qui lui donne naissance vers 1880 —, l'action humaine, libre, individuelle est frappée d'impossibilité par les forces sociales (Hauptmann, Brecht), par le poids du passé (Ibsen), par l'usure du temps (Tchekhov), par la présence obsédante de la mort (Maeterlinck), par l'emprisonnement en soi-même (Strindberg) ou dans le langage (Beckett). Plus que le théâtre, c'est le roman qui est à même de traiter ces thèmes (il peut représenter le monde social et ses rouages, la lenteur du temps vécu, les méandres de l'intériorité) ; il ne faut donc pas s'étonner que la contamination du drame par le roman soit une constante depuis la « crise ». Mais dès que l'action, substance du drame classique, se trouve paralysée ou qu'elle échappe à