**Dr. Abadlia Nassima.**

**Maître de Conférences HDR/ Université de Sétif 2.**

**Cours n° 4 Le théâtre ou le genre dramatique**

Si l’on considère généralement que la tragédie est un genre théâtral, il se définit, lui-même par ces deux variantes principales : la tragédie et la comédie. L’ambigüité que nous observons ici est celle du mot « Genre » qui s’emploie pour désigner de manière générale le théâtre, qui prend à son tour deux types, tragique ou comique, d’où les sous-genres : Tragédie et Comédie.

1. **Qu’est-ce qu’on entend par genre dramatique ?**

Le mot « drame » désigne selon la définition qui lui est attribuée par Aristote dans sa Poétique, en premier l’action théâtrale que Gouhier explique en ces termes : « L’essence du théâtre tient en deux mots [drama] ou l’action, [théatron], le lieu où l’on voit[[1]](#footnote-1). Quant à l’emploi de l’adjectif « dramatique », il a été observé bien avant pour désigner « ce qui relève de l’action », c’est-à-dire ce qui concerne l’action théâtrale.

Michel Lioure définit quant à lui le genre dramatique en ces termes :

*« […] le drame n’existe pas en tant que genre dramatique spécifique, [et ] la notion de drame, dépouille de toute signification particulière, englobe donc tragédie et comédie, Sophocle et Aristophane. »[[2]](#footnote-2)*

Plus tard le terme drame va avoir des significations littéraires pour désigner une « espèce » médiane entre la comédie et la « tragédie », une sorte de forme hybride tel le cas de la « comédie larmoyante » de Nivelle de La Chaussée dans *Le Préjugé à la mode*, 1735, de même que Diderot

Appellent ces pièces théâtrales : « genre sérieux » comme dans *Le fils naturel* 1757 et *Le Père de famille* 1758.

Victor Hugo tente à son tour à le définir dans son ouvrage William Shakespeare en ces lignes :

*« C’est une étrange chose que le drame. Son diamètre va de Sept Chefs contre Thèbes au Philosophe sans le savoir, de Brid’Oison à Œdipe. Theyste en est un, Tucaret aussi.. Si vous voulez le définir, mettez dans votre définition Electre et Marton […]. Le drame est le vaste récipient de l’art ».[[3]](#footnote-3)*

Quant au terme dramaturgie dérivé du mot drame est polysémique. Les dictionnaires autorisés distinguent le plus souvent deux définitions concentriques et en quelque sorte emboîtées. Le mot dramaturgie peut s'appliquer en effet : 1° à l'étude de la construction du texte de théâtre, de son écriture et de sa poétique et 2° à l'étude du texte et de sa ou ses mise(s) en scène tels qu'ils sont liés par le processus de la représentation.

Le présent cours (ainsi que celui qui est consacré parallèlement au *mode dramatique* [[Le mode dramatique](https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html)]) s'intéressera exclusivement au premier de ces deux domaines d'étude. Nous renvoyons pour ce qui concerne la dramaturgie articulant le texte et la mise en scène à un cours spécifique [La mise en scène].

Ce premier domaine correspond à la définition classique. Patrice Pavis rappelle dans son *Dictionnaire du théâtre* que l'étymologie grecque renvoie à l'acte de composer un drame. Conformément à cette origine antique, le *Littré* affecte au mot dramaturgie le sens d'art de la composition des pièces de théâtre. Longtemps le terme a ainsi désigné l'ensemble des techniques concrètes que les auteurs mettaient en œuvre dans leur création, mais aussi le système de principes abstraits – la *poétique* – qu'il était possible d'induire à partir de ces recettes. Dans le contexte des études littéraires, on continuera de se servir du terme dramaturgie pour désigner l'*art de la composition dramatique* tel qu'il se manifeste dans les textes. On distinguera de plus l'*analyse dramaturgique*, c'est-à-dire la pratique critique qui consiste à décrire et à évaluer les effets de cet art, de la *théorie dramaturgique* qui élabore les instruments nécessaires à cette pratique.

1. **Les critères du drame :**

Même si le Drame demeure un genre très libre selon les propos d’Anne Ubersfeld « la caractéristique essentielle du drame est sa liberté. »[[4]](#footnote-4) Certains théoriciens s’entendent à lui attribuer des caractéristiques fondamentales qui le distinguent de la tragédie et de la Comédie.

Qui peuvent se résumer en ces quelques éléments des plus importants  :

**III.1. La *dispositio***

Le Sujet, l'Action et l'Intrigue tels qu'ils ont été présentés ci-dessus correspondent – en narratologie – au niveau de l'*Histoire*. La rhétorique classique identifierait cette étape – le choix de ce que l'on veut montrer ou dire – à l'*inventio*. La composition, dont le *Drame* est le résultat, serait alors l'équivalent de la *dispositio*. Car des fils, des caractères, des incidents, voilà qui ne fait pas encore un Drame – et qui pourrait tout aussi bien aboutir à un *Récit* de type romanesque (ou épique). Pourtant, la contrainte *chronologique* étant au théâtre très forte (quoique non absolue, voir [III.4.](https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvredramatique/odintegr.html#od034000)), l'invention de l'enchaînement *logique* des causes et des effets (l'intrigue) est d'une certaine manière une première phase de la *dispositio* puisque l'ordre de présentation des étapes de l'action est déjà en place. Rappelons qu'il n'en est pas de même dans le roman, car rien n'empêche un narrateur de revenir en arrière ou d'anticiper, et de disposer les faits dans l'*ordre* qui lui plaît.

Cette contrainte chronologique qui pèse sur le mode dramatique, et qui lui interdit en principe de représenter deux événements simultanés, avait été remarquée par Aristote qui la mettait en contraste avec la liberté de l'épopée: L'épopée a une caractéristique importante qui lui permet de développer son étendue: s'il n'est pas possible d'imiter dans la tragédie plusieurs parties de l'action qui se déroulent en même temps, mais seulement celle que jouent les acteurs sur la scène, comme l'épopée est un récit, on peut au contraire y traiter plusieurs parties de l'action simultanées, et si ces parties sont appropriées au sujet, elles ajoutent à l'ampleur du poème (*Poétique*, 59b 22). Pour Aristote ce renoncement aux prestiges de l'ampleur contribue précisément à la beauté spéciale du mode dramatique qui réside dans son extrême densité.

**III.2. Montré et raconté**

L'intrigue étant inventée, la chaîne des incidents étant établie, il s'agit pour l'auteur classique de sélectionner ce qui sera représenté sur la scène – puisque aussi bien on ne saurait tout montrer d'une Action. L'analyse de la composition dramatique peut donc s'intéresser utilement à la répartition des *faits* de l'action entre ceux qui sont *montrés* (sur scène) et ceux qui sont *racontés*. Tous les auteurs classiques insistent sur l'importance primordiale de cette étape, en soulignant que le choix est aussi bien motivé par des raisons *esthétiques* (il faut montrer ce qui est beau) et *morales* (il faut cacher ce qui est ignoble ou horrible, c'est la question des bienséances) que *pratiques* (on doit renoncer à montrer ce qu'il est difficile de réaliser scéniquement – comme la bataille contre les Maures dans *Le Cid*).

Le poète examine tout ce qu'il veut, et doit faire connaître aux spectateurs par l'oreille et par les yeux, et se résout de le leur faire *réciter*, ou de le leur faire *voir* dit l'Abbé d'Aubignac (*La Pratique du théâtre*). Le poète n'est pas tenu d'exposer à la vue toutes les actions particulières qui amènent à la principale: il doit choisir celles qui lui sont les plus avantageuses à faire voir, soit par la beauté du spectacle, soit par l'éclat et la véhémence des passions qu'elles produisent, soit par quelque autre agrément qui leur sont attachés, et cacher les autres derrière la scène, pour les faire connaître au spectateur par une narration, renchérit Corneille (*Discours sur les trois unités*).

L'analyse de cet aspect du Drame reste intéressante dans le cas des pièces non classiques, mais elle ne pourra pas se fonder pareillement sur l'existence préalable d'une intrigue et d'une action. En effet, les auteurs modernes ou contemporains (comme Michel Vinaver dans certaines de ses pièces) peuvent très bien monter des scènes et des répliques en considérant la question de l'action comme étant très secondaire.

**III.3. Le Mode**

**III.3.1. *Showing* et *telling***

Faire voir, faire connaître par une narration ou faire réciter... voilà un vocabulaire qui pourrait porter à confusion. Car si des scènes *montrées* (c'est-à-dire de dialogues rapportés) alternaient réellement avec des scènes *racontées*, le mode dramatique ne se distinguerait en rien du mode narratif (tel qu'il est décrit par Genette comme alternant des récits de paroles [*showing*] et des récits d'événements [*telling*]). Transposons donc les termes en les précisant. Certains faits sont directement *montrés* aux lecteurs, mais les autres seront *racontés* par des personnages, s'adressant à d'autres personnages: ces narrations sont donc *intradiégétiques*. La répartition des faits s'opère entre des *faits montrés* et des *faits* pris en charge par des *actes narratifs* eux-mêmes *montrés*.

**III.3.2. Le point de vue**

Il n'y a donc pas de narration extradiégétique dans le mode dramatique, c'est pourquoi il ne saurait y avoir à proprement parler de narrateur. Il faut pourtant attribuer les didascalies [[Le Mode dramatique](https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html)] à une instance fictive – car il n'est pas question de convoquer ici l'auteur – à celle-là même qui montre, fait voir et entendre, rapporte les dialogues. Anne Ubersfeld propose d'appeler cette instance le scripteur, mais nous préférerons le terme de *présentateur*. Si cette nouveauté terminologique est utile, c'est que le *présentateur* est un narrateur "simultané" (au présent) dont les capacités sont par définition réduites. La *perspective* du présentateur semble assignée le plus souvent à une *vision* (ou une *focalisation*) *externe*. Le plus souvent seulement car la didascalie peut parfois concerner l'intériorité du personnage. En outre les *monologues* et les *apartés*, véritables incursions dans la conscience d'un personnage (conscience opaque pour une vision externe), sont comparables à des moments sporadiques d'*omniscience*, c'est-à-dire qu'ils enfreignent la règle de la perspective de base (ces altérations seraient pour Genette des *paralepses*). À l'exception de ces rares moments, le *présentateur* n'est pas omniscient, et il est encore moins omnivoyant ou ubiquiste. L'accès du présentateur aux éléments de l'*Action* est en effet très restreint: la vision externe n'est pas seulement limitée en matière de profondeur psychologique, comme nous allons le voir.

**III.4. Le Temps**

**III.4.1. La durée**

Le présentateur décrit des actions et rapporte des paroles en discours direct. Conséquence de l'imitation par le moyen de personnages en action et en paroles, la seule mesure du temps est au théâtre la vitesse de prononciation des mots du discours. On ne peut que supposer que celle-ci est la même dans le monde de la diégèse (dans lequel l'*Action* se déroule) et dans le monde dramatique (du *Drame*). Le temps du drame n'est donc pas – ou beaucoup moins – un *pseudo-temps* comme celui du récit romanesque. Pour reprendre les termes de Genette, il n'y a formellement dans le texte théâtral ni *pause*, ni *sommaire*: il n'y a que des *scènes* (le mot utilisé en narratologie n'est évidemment pas choisi au hasard).

Cette homologie entre les deux déroulements temporels n'est cependant pas tenue pendant toute la durée de la pièce et elle est régulièrement ou sporadiquement interrompue par des *ellipses*. La répartition entre les *scènes* (plages d'homologie) et les *ellipses*, est un des résultats du travail de la *dispositio*. Dans la dramaturgie classique, l'homologie règne en principe à l'échelle de l'Acte entier : la continuité étant assurée par la *liaison des scènes* (dès que la scène se vide, une ellipse est possible qui troublerait le spectateur). La répartition des faits de l'Action, en ce qui concerne la dimension temporelle, se fait entre des *Actes* et des *entractes*. Mais quelle que soit l'esthétique, le *Drame* est toujours un ensemble composé de *scènes* (liées ou non) et d'*ellipses* (plus ou moins nombreuses).

1. Les types de drame

Il existe plusieurs sortes de drame

**Activité :**

Soit l’extrait suivant de la pièce Hernanin de Victor Hugo. Lisez-là ensuite répondez aux questions.

1. Présentez l’œuvre
2. En quoi peut-on dire qu’il s’agit du genre dramatique ?
3. Analysez l’extrait de la pièce et dégagez les caractéristiques du genre en illustrant avec des exemples.

**Texte :**

*A Saragosse, Dona Sol et Hernani s’aiment mais Don Ruy Gomez, l’oncle de la jeune fille, veut l’épouser. Hernani, que traquent par ailleurs les troupes du roi, trouve refuge dans le château de Ruy Gomez. Il interrompt le projet de noces de ce dernier. Dona Sol lui réitère en effet son amour. Hernani alors s’adresse à elle.*

Monts d’Aragon ! Galice ! Estramadoure !

* Oh ! je porte malheur à tout ce qui m’entoure !
* J’ai pris vos meilleurs fils ; pour mes droits, sans remords

Je les ai fait combattre, et voilà qu’ils sont morts !

C’étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne.

Ils sont morts ? Ils sont tous tombés dans la montagne,

Tous sur le dos couchés, en braves, devant Dieu,

Et, si leurs yeux s’ouvraient, ils verraient le ciel bleu !

Voilà ce que je fais de tout ce qui m’épouse !

Est-ce une destinée à te rendre jalouse ?

Dona Sol, prends le duc, prends l’enfer, prends le roi !

C’est bien. Tout ce qui n’est pas moi vaux mieux que moi !

Je n’ai plus un ami qui de moi se souvienne,

Tout me quitte, il est temps qu’à la fin ton tour vienne,

Car je dois être seul. Fuis ma contagion.

Ne te fais pas d’aimer une religion !

Oh ! par pitié pour toi, fuis ! – Tu me crois peut-être

Un homme comme sont tous les autres, un être

Intelligent, qui court droit au but qu’il rêva.

Détrompe-toi. Je suis une force qui va !

Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !

Une âme de malheur faite avec des ténèbres !

Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé

D’un souffle impétueux, d’un destin insensé.

Je descends, je descends, et jamais ne m’arrête.

Si parfois, haletant, j’ose tourner la tête,

Une voix me dit : Marche ! et l’abîme est profond,

Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond !

Cependant, à l’entour de ma course farouche,

Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche !

Oh ! fuis ! détourne-toi de mon chemin fatal,

Hélas ! sans le vouloir, je te feras du mal !

Victor Hugo, *Hernani*, III, 4.

1. *Le Théâtre et l’existence*, Paris, Aubier, 1952, p.13 [↑](#footnote-ref-1)
2. Le Drame, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1963, p.7 [↑](#footnote-ref-2)
3. Victor Hugo, 1864, 1ère partie, 1.IV. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p.7 [↑](#footnote-ref-4)