Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines ?

What is a poetics of contemporary dramatic writings?

Jean-Pierre Sarrazac

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/11040>

DOI : 10.4000/pratiques.11040

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Jean-Pierre Sarrazac, « Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines ? », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 03 janvier 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/11040> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.11040>

Ce document a été généré automatiquement le 3 janvier 2022.

© Tous droits réservés

Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines ?

What is a poetics of contemporary dramatic writings?

Jean-Pierre Sarrazac

Introduction

- 1 Un de mes savants collègues, philosophe de surcroît, me demande avec quelque insistance pourquoi j'ai qualifié de « Poétique » et non de « Dramaturgie » mon ouvrage sur le drame moderne de 2012¹. Oui, pourquoi ? Alors même que ce livre personnel et les nombreux ouvrages collectifs que j'ai dirigés – dont le *Lexique du drame moderne et contemporain*² – correspondent pour une bonne part aux divers sens et usages de la dramaturgie dont traite J. Danan dans son essai *Qu'est-ce que la dramaturgie* ?³
- 2 Ma réponse au Philosophe circonspect sera simple... Ayant comme objet le devenir de la forme dramatique de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, je ne pouvais que passer insensiblement du domaine de la dramaturgie comme art et comme étude de la composition des pièces de théâtre (action, personnages, dialogues et monologues, devenir scénique, etc) à celui de la poétique (interférences, hybridations, au sein de l'œuvre dramatique nouvelle, des grands modes poétiques, dramatique, épique et lyrique). Il s'agit alors de la poétique comme méta-dramaturgie interrogeant le processus même de la création dramatique, son devenir, ses lignes de fuite.
- 3 Dans *La République*⁴, Socrate désigne à son interlocuteur Adimante un mode de « fiction poétique » procédant à la fois de l'imitation et d'« une relation que fait le poète lui-même » Or, c'est sur ce mode mixte de fiction poétique, et non point sur celui de la pure mimésis aristotélicienne, que le drame moderne trouve à se développer. D'ailleurs *La Poétique* d'Aristote ne nous indique-t-elle pas la voie en ce qu'elle traite sur le mode comparatif – il est vrai, pour les dissocier – de la tragédie et de l'épopée ?

- 4 Relève dès lors d'une approche spécifiquement poétique tout ce qui, d'Ibsen-Strindberg-Tchékhov à Bond, Koltès ou Fosse, en passant par Pirandello et par Brecht, concerne l'articulation, l'interaction entre le mode proprement dramatique – où chaque personnage dit « je » et où l'auteur s'absente – avec les modes épique, lyrique voire argumentatif (le dialogue de type philosophique).
- 5 Annoncer une poétique du drame moderne suppose une déconstruction – au sens derridien du vocable – du modèle classique, aristotélo-hégélien, de la forme dramatique. En d'autres termes, il s'agit de dénoncer les implicites, les présupposés idéologiques qui s'attachent à la perpétuation de la tradition « aristotélécienne » d'une forme canonique du drame ainsi que, du même coup, de faire apparaître le nouveau corps du drame dans l'effacement du squelette pseudo-aristotélécien...
- 6 Est-il légitime de parler d'un corps du drame ? Aristote lui-même semble nous y encourager. Il fixe comme critère de la « beauté » d'une tragédie que l'histoire qu'elle développe soit semblable à un « bel animal bien proportionné dans toutes ses parties », « ni trop petit, ni trop grand » :
- Ainsi de même que les corps et les êtres vivants doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse embrasser aisément, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse retenir aisément⁵.
- 7 Qu'il traite de physique, de chimie, de politique ou de poétique, l'auteur de *L'Histoire des animaux* le fait toujours en référence à la biologie. Durant des siècles, le « bel animal » aristotélécien sera resté en vigueur en matière de composition dramatique. Puis est venu le temps de la décomposition, qui est celui de la modernité du drame. Le *muthos*⁶ fait désormais l'objet de tout un travail de montage :
- montage de type mécanique – inspiré par les processus de l'industrie et de la technologie modernes ;
 - ou montage dans l'organique – à la manière du Dr Frankenstein et de sa créature.
- 8 Dans les deux cas, il s'agit pour l'auteur dramatique-monteur d'assembler des éléments disparates et relativement autonomes les uns par rapport aux autres.
- 9 Qu'en est-il du nouveau corps, du corps morcelé, du drame moderne ? C'est une des questions que je pose dans mon livre *Poétique du drame moderne*. Mais cette question et la problématique qui la sous-tend avaient déjà fait l'objet d'une conférence prononcée au Dams (*Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo*) de Bologne en 2009⁷.

Le nouveau corps du drame

- 10 Récemment, le metteur en scène T. Ostermeier jugeait de « dépassée » la théorie du postdramatique, estimant que « les conflits dans les sociétés contemporaines deviennent à nouveau si forts que le drame revient en force dans la vie, et le théâtre doit bien s'en faire l'écho »⁸. Pour ma part, j'admets fort bien – pour l'avoir moi-même pratiquée depuis 1981 en tant que metteur en scène – l'existence de spectacles paradramatiques, où le théâtre s'émancipe de la littérature dramatique, comme dans tout ce courant de « théâtre-récit » initié en France par A. Vitez. En revanche, je reproche au post-dramatique de s'afficher « post »-dramatique et de supposer ainsi l'obsolescence ou la mort du drame. En fait, je m'inscris en faux par rapport à une certaine tradition hégélo-marxiste qui, de Lukács à Adorno, conclut dans un premier temps, à la décadence du drame, puis dans un second temps, à son dépassement.

- 11 Aveugle à la modernité des dernières pièces d'Ibsen et de l'œuvre dramatique de Strindberg, Lukács stigmatise le déclin du réalisme dans ces dramaturgies du tournant du XX^e siècle :

Le drame moderne, écrit-il, accommode ses moyens artistiques aux aspects les plus insignifiants de sa matière, aux moments les plus prosaïques de la vie quotidienne. Ainsi la terne banalité de la vie devient artistiquement le thème qui est figuré ; elle souligne précisément les aspects du sujet qui sont défavorables pour le drame. On produit des pièces qui du point de vue dramatique se situent à un niveau inférieur à la vie qu'elles figurent⁹.

- 12 Adorno, quant à lui, entend prouver la mort du drame par l'autopsie qu'en aurait faite S. Beckett dans *Fin de partie* :

Les composantes du théâtre apparaissent après leur propre mort. L'exposition, le nœud de l'intrigue, l'action, la péripétie et la catastrophe reviennent, décomposées, pour une autopsie dramaturgique : la catastrophe, par exemple, est remplacée par l'annonce qu'il n'y a plus de calmant. Ces catastrophes se sont écroulées en même temps que le sens que le théâtre déversait autrefois¹⁰.

- 13 Dans l'esprit d'Adorno, le drame moderne n'a de choix qu'entre deux voies erronées : celle du tout psychologique ou bien celle de la parabole (brechtienne) qu'il juge « infantile ». Dans les deux cas, il passe à côté des réalités essentielles de l'époque et du principe qui les régit : l'anonymat. Cependant, il faut noter que le drame, dont S. Beckett est censé, selon Adorno, faire l'autopsie tel que le philosophe allemand le caricature (intrigue, nœud, péripétie, catastrophe, etc.) est en vérité un drame mort depuis très longtemps, une sorte de cadavre aristotélo-hégélien. Un « bel animal » depuis longtemps pourrissant ; une pièce « bien faite », toujours déjà obsolète...

- 14 Remarquable analyste du théâtre en train de se faire, Lehmann, dans sa volonté de réduire l'esthétique théâtrale contemporaine à son concept de « post-dramatique », conclut, lui aussi, hâtivement à la mort du drame et à son remplacement par un « nouveau texte de théâtre » :

Le nouveau texte de théâtre [...] est souvent un texte de théâtre ayant fini d'être dramatique. La retraite de la représentation dramatique dans la conscience de notre société et chez les artistes est en tout cas indéniable et démontre qu'avec ce modèle quelque chose ne touche plus à l'expérience. On doit constater la disparition de l'impulsion du drame – peu importe si la raison réside dans son usure, dans le fait qu'il affecte un mode d'agir qu'on ne reconnaît nulle part ailleurs ou bien qu'il dépeint une image obsolète des conflits sociaux ou personnels¹¹.

L'illusion téléologique

- 15 Dans sa *Théorie du drame moderne*, dont on ne saurait nier le lien à la pensée de Lukács et à l'hégélo-marxisme, Szondi s'avère plus avisé, plus ouvert : il substitue la notion de *crise* à celle de *décadence* et parle de « période de transition » plutôt que de « période défavorable au drame »¹². Il va même jusqu'à concéder, s'agissant d'Ibsen dramaturge, mais aussi bien de Stendhal romancier, du peintre Cézanne ou d'un musicien comme Wagner, que « même une situation transitoire permet la perfection la plus haute »¹³. Cependant, le théoricien pose une limite : si excellentes puissent-elles être, les œuvres de tels créateurs ne sauraient « être prises pour modèles par les artistes qui leur ont succédé ». En somme, ces œuvres – en particulier les drames de Maeterlinck, d'Ibsen, d'Hauptmann – ne vont pas dans le sens de l'Histoire...

- 16 Contemporain du Brecht du *Petit Organon*, dont le magistère théorique se répand dans le monde entier, Szondi est obnubilé par le devenir épique du drame. Il reconnaît avec honnêteté et discernement les qualités littéraires, dramaturgiques et philosophiques des théâtres d'Ibsen, Tchekhov, Strindberg et autres, mais, pour ce qui est de l'avenir du drame, il parie sur toute une série de (tentatives de) « solutions », de l'expressionnisme à A. Miller, au centre desquelles la « forme épique du théâtre » mise en pratique et théorisée par le fondateur du *Berliner Ensemble*. D'un point de vue postmoderne, on pourrait dire que Szondi reste marqué par l'esprit téléologique qui caractérise la pensée de Hegel et une bonne partie de l'esthétique marxiste, Lukács en tête. Pour lui, la crise du drame ne saurait se résoudre qu'en trois temps : d'abord, une entrée en crise où les piliers du drame légués par la tradition – action au présent, relation interpersonnelle, dialogue –, se fissurent et commencent de s'effondrer ; ensuite, des tentatives de sauvetage, de colmatage, où la forme dramatique ancienne s'efforce de contenir les sujets nouveaux, qui ont tous une dimension épique ; enfin, les tentatives de solution déjà évoquées. S'il est un point sur lequel Szondi se montre inébranlable, c'est bien sa foi hégélo-lukácsienne dans l'identité de la forme et du contenu.
- 17 Or, pour rendre compte des mutations de la forme dramatique entre les années 1880 et le moment présent, nous devons faire intervenir un facteur auquel jamais ni Szondi, ni Lukács, ni Hegel n'auraient songé : le *règne du désordre*. Il nous faut prendre en compte le fait que, depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov jusqu'à Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, la dramaturgie moderne et contemporaine n'a pas cessé d'*accueillir le désordre*.
- 18 Au génie de S. Beckett le mérite d'avoir regardé le monstre en face. Pour l'auteur d'*En attendant Godot*, il s'agit d'« admettre le désordre » au sein de la création théâtrale : « On peut seulement parler de ce qu'on a en face de soi, et maintenant c'est seulement le gâchis... Il est là et il faut le laisser entrer ». Mais, précise l'auteur de *Fin de partie*, « la forme et le désordre demeurent séparés, celui-ci ne se réduit pas à celle-là. C'est pourquoi la forme elle-même devient une préoccupation ; parce qu'elle existe en tant que problème indépendant de la matière qu'elle accommode. Trouver une forme qui accommode le gâchis, telle est actuellement la tâche de l'artiste... »¹⁴.
- 19 La forme existant « en tant que phénomène indépendant de la matière qu'elle accommode », la production de formes susceptibles d'accommoder le « gâchis » contemporain entraînent les créateurs dans un corps à corps permanent avec ce désordre fondamental. D'où l'impression de chaos ou d'entropie que l'on éprouve fréquemment à la lecture des textes dramatiques qui s'écrivent aujourd'hui. Impression que seul parvient à dissiper leur passage à la scène. Ou, à l'inverse, le sentiment que ces textes se suffisent à eux-mêmes, que le lien avec le théâtre a été définitivement rompu.
- 20 Ce désordre auquel se trouvent confrontés S. Beckett et tant d'autres auteurs, c'est la massification liée à la société industrielle et son s'aggravation dans notre monde post-industriel, c'est la perte du sens dans l'univers postmoderne, c'est l'état général de la planète à l'heure de la globalisation. C'est la dévastation généralisée, c'est l'écho sans fin d'Auschwitz et de Hiroshima, mais si l'on regarde plus en arrière, force est de constater que les auteurs des débuts du xx^e siècle¹⁵ n'eurent pas moins que leurs successeurs à gérer dans leurs œuvres cette inadéquation fondamentale, ce divorce originel de la forme et du contenu engendré par le principe de désordre. On pourrait remonter à Schopenhauer, à Nietzsche et à la mort de Dieu, qui conduisent certaines

œuvres du tournant du xx^e siècle – par exemple *Le Chemin de Damas* de Strindberg – au bord de l'implosion.

- 21 Désormais, en matière de dramaturgie, plus rien n'est simple : c'en est fini du principe hégélien d'identité de la forme et du contenu auquel un P. Szondi continue de s'arc-bouter. Nous entrons dans une ère de complexité dont nous ne sommes toujours pas sortis, et cela, justement, parce qu'« imiter » est devenu soit impossible (pour les véritables artistes) soit mortifère. Il n'existe plus de modèle dramaturgique auquel on puisse se référer, il ne subsiste qu'un contre-modèle : la pièce « bien faite », contre laquelle É. Zola a mené la bataille. Mais la « pièce bien faite » n'est que le dernier avatar d'une tradition néo-aristotélicienne née à la Renaissance. D'un paradigme du drame en voie d'épuisement auquel P. Szondi donne le nom de « drame absolu ». Ce dernier est fondé sur l'« événement interpersonnel dans sa présence » et conforme au modèle aristotélo-hégélien d'une action dramatique étendue, complète et, surtout « ordonnée ». Or, nous l'avons dit, c'est avec le *désordre* qu'il faut désormais compter. C'est le désordre – celui qui sape les sacro-saintes *règles* et tout esprit d'*unité* – qu'il faut faire entrer en jeu.
- 22 Entre la fin du xix^e siècle et les temps que nous vivons, tout se passe comme si la forme dramatique ne cessait de s'effondrer sur elle-même, d'être victime d'une sorte de collapsus. À chaque nouvel *opus*, cette même forme dramatique, pour se relever, doit *se réinventer*. Ainsi la création dramatique est-elle devenue un champ d'expérience permanente, un laboratoire des formes. L'objet d'une réinvention permanente, sa vitalité est à ce prix. Dès lors, la notion de crise telle que l'a formulée Szondi ne suffit plus à rendre compte des mutations incessantes de la forme dramatique sauf à parler d'une crise endémique, d'une crise sans résolution. Mieux vaut alors tenter de circonscrire ce processus quasi simultané de collapsus et de redressement qui caractérise la vie de la forme dramatique depuis plus d'un siècle.

Le nouveau paradigme du drame

- 23 À la notion de crise, je pense qu'il est plus expédient aujourd'hui de substituer celle de changement de paradigme, suite à une rupture. Je voudrais essayer de rendre compte de l'avènement, à partir des années 1880, d'un nouveau paradigme de la forme dramatique auquel je donne le nom de « drame-de-la-vie » par opposition au « drame-dans-la-vie » (ce dernier très proche du « drame absolu » de P. Szondi) qui l'a précédé. J'insisterai donc sur le moment de la rupture.
- 24 L'historien et philosophe des sciences T. Kuhn relève, dans le développement des arts et de la littérature comme dans celui des sciences, « une succession de périodes traditionalistes, ponctuées par des ruptures non cumulatives » et il signale « la division en périodes séparées par des ruptures révolutionnaires dans le style, le goût, et les structures institutionnelles »¹⁶. T. Kuhn note également que « le passage d'un paradigme en état de crise à un nouveau paradigme d'où puisse naître une nouvelle tradition [...] est loin d'être un processus cumulatif, réalisable à partir de variantes ou d'extensions de l'ancien paradigme. C'est plutôt une reconstruction de tout un secteur sur de nouveaux fondements... »¹⁷.
- 25 Mon hypothèse est que les fondements du drame moderne ont bien été posés dans ces années 1880, moment de rupture dans l'histoire du drame, où P. Szondi voit les premiers signes de cette « crise » du drame dont il se fait le théoricien. Et je préciserai

que, dans mon esprit, cette appellation de « drame moderne » est extensive au drame contemporain, voire immédiatement contemporain, dans la mesure où il me semble que la création dramatique au présent s'appuie toujours sur ces nouveaux fondements qu'elle ne fait que creuser davantage. Pour être plus concret, je pense qu'il y a, au plan dramaturgique, infiniment moins de distance entre une pièce de Kane ou de Fosse et une pièce de Strindberg qu'entre le dernier drame romantique ou le dernier drame bourgeois et n'importe quelle pièce de celui-ci ou de Tchekhov.

- 26 Être contemporain, après tout, c'est se tenir au plus près de sa propre origine. Et l'origine de la création dramatique contemporaine, nous la trouvons justement dans la rupture, le changement de paradigme qui se sont produits avec des auteurs tels qu'Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Brecht... Pour faire image, je serais tenté d'opposer au « bref xx^e siècle » des historiens de la politique et des événements planétaires, qui court de la fin de la Première Guerre mondiale à la chute de mur de Berlin, le « très long xx^e siècle » de la nouvelle forme dramatique, lequel s'étend des années 1880 à aujourd'hui – et peut-être au-delà.
- 27 Cerner la notion de « drame moderne » est une entreprise des plus hardies. La difficulté principale tient à l'effacement relatif des limites mêmes de la forme dramatique. Le drame moderne et contemporain n'est plus conforme au « bel animal » cher à Aristote. Il n'a plus de contours organiques. On ne peut en dresser l'anatomie. Il est – j'insiste – un drame aux prises avec le désordre. Fondamentalement irrégulier, il ne se reproduit, de façon paradoxale, que par hybridations successives. En cela il se dérobe à toute identification.
- 28 Un changement de paradigme s'est donc produit dans les années 1880 : passage du drame-dans-la vie au drame-de-la-vie ; changement de mesure et de sens du drame, plus une grande action organique avec un commencement, un milieu et une fin, ayant lieu lors d'une « journée fatale » et se déroulant dans le sens de la vie vers la mort, mais une action morcelée couvrant toute une vie – voire la chronique d'une vie, souvent la plus quotidienne – à contre sens, à *contre-vie*. Donc, un changement d'amplitude, mais aussi de rythme interne, des interruption, rétrospection, anticipation, répétition-variation, optation (mise de l'action au conditionnel, exploration des possibles), toutes ces opérations, que l'on ne cesse de repérer dans les pièces modernes et contemporaines, brisent la sacro-sainte progression dramatique.
- 29 Dans quelle mesure le drame-de-la-vie, que l'on pourrait rapprocher de la « tragédie universellement humaine » de Schopenhauer, de la « Passion de l'Homme » selon Mallarmé et Claudel ou du « surdrame » théorisé par l'expressionniste Y. Goll – est-il encore un drame ? En d'autres termes, quelles limites peut-on fixer à l'hétérogénéité du texte théâtral contemporain au-delà desquelles on ne pourrait plus parler de « forme dramatique » ? Quel écart à la tradition du théâtre dialogué la forme dramatique moderne et contemporaine peut-elle intégrer sans s'auto-dissoudre ? Car la question est bien celle de l'irrépressible pulsion d'irrégularité qui travaille notre dramaturgie.
- 30 Un dogme s'est effondré, selon lequel la forme dramatique ne se manifesterait « d'une façon intelligible que dans le maximum d'unité »¹⁸. Le responsable principal de cette expansion qui a déformé le drame et mis en péril son unité est : le roman – la substance du roman – qui, de la sortie du Moyen Âge à l'époque moderne, devient la vraie nourriture du drame. R. Wagner entend résister à cette « romanisation » (Bakhtine) du drame. Il trouve et applique sa solution : le retour au mythe. Non pas le mythe grec, ni le mythe chrétien, mais « la *Saga nationale* des peuples de l'Europe moderne, et avant

tout [celle] des [peuples] *allemands* »¹⁹. Or, force est de constater que le génial drame musical wagnérien ancré dans les légendes nationales germaniques nous fascine d'autant plus qu'il est resté sans descendance, du moins au plan dramatique, et que le devenir du drame moderne contourne soigneusement ce grand massif isolé. En revanche, la romanisation du drame suit son cours, quitte à mettre à mal l'action unitaire.

Un corps morcelé

- 31 S'il existe encore un *corps* du drame, c'est un corps morcelé. Adorno ne peut pas faire l'autopsie du drame moderne et contemporain pour la simple raison que ce corps, en fait bien vivant, est démembré, en suspension dans le vide. L'entrée dans la modernité du drame est en effet concomitante de l'avènement de la mise en scène moderne : le drame avoue son incomplétude, ses béances ; il en appelle à la scène.
- 32 Pour se faire une idée de ce nouveau corps du drame, il est utile de remonter à l'une des origines les plus sûres de notre modernité théâtrale : les pièces de Strindberg d'après *Inferno*. Les « jeux de rêve », dont G. Steiner a pu écrire, pour les dénigrer, que « ces pièces-fantômes sont des fantômes de pièces ».
- 33 Oublions l'aspect polémique du jugement de G. Steiner et retenons la formule. Demandons-nous si la plupart des œuvres les plus remarquables de notre modernité et de notre contemporanéité, ne sont pas, en effet, si on les compare à celles de l'ancien paradigme (le drame-dans-la vie ou ce « drame absolu » dont parle P. Szondi) des « fantômes de pièces » ? En d'autres termes, comment et sous l'effet de quel principe s'effectue la liquidation de l'unité dite d'action ? Une liquidation qui entraîne le clivage du corps du drame, la disjonction, la déliaison de ses parties, lesquelles perdent du même coup le statut de « parties » pour devenir « fragments » plus ou moins autonomes au sein d'une structure nécessairement lâche, non plus de l'ordre de la syntaxe mais de la parataxe ?
- 34 En fait, ce terme de *fragment* est plus à prendre au singulier qu'au pluriel et dans un tout autre sens que celui de découpage interne d'une pièce. Avec Strindberg et sous l'influence souvent mêlée des philosophies de Schopenhauer, Kierkegaard et Nietzsche, le drame intériorise cette nouvelle que, pour reprendre la formule de L'inconnu du *Chemin de Damas*, « C'est un fragment, la vie. Nous n'étions pas là quand ça a commencé. Nous ne serons pas là quand cela finira ». Intuition d'un homme « pris comme un pion dans le jeu du signifiant » (Lacan). Le drame-de-la-vie ne saurait donc être compris, si je puis dire dans sa « globalité », que comme fragment. Dans son inachèvement même. Ce qui disparaît avec l'avènement du nouveau paradigme – le drame-de-la-vie – c'est à la fois la conception du drame comme totalité organique et l'ancienne bonne mesure du drame selon Aristote et selon Hegel. La forme dramatique échappe à toute mesure et, tout particulièrement, à cette position médiane entre la forme épique et la forme lyrique que lui avait assignée la poétique, d'Aristote – « le bel animal » – à Hegel : « On peut dire, d'une façon générale, qu'au point de vue de l'ampleur la poésie dramatique occupe le milieu entre l'épopée, tout en étendue, et la poésie lyrique, contractée et condensée »²⁰. Désormais, la forme dramatique tient ce paradoxe d'être, dans le même temps, « étendue » (comme la poésie épique) et « contractée et condensée » (à l'instar de la poésie lyrique).

35 Nous sommes entrés dans une ère dramaturgique où *grand* et *petit* se confondent ou se combinent. Les pièces les plus longues – des « monstres dramatiques », tels *Le Chemin de Damas* ou *Le Soulier de satin* – sont aussi les plus clivées. Elles tendent à se présenter comme un montage, une « revue » de formes brèves. Certes, Brecht en viendra à remettre à l'ordre du jour la notion de « grande forme » (« épique du théâtre »), mais on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas là d'une sorte de déni ou de rappel crypté de son intérêt pour la petite forme. Structurées comme des chroniques (dont la temporalité est, d'après Aristote, totalement impropre à la tragédie), découpées en tableaux largement autonomes, ses « grandes pièces », qu'il s'agisse de *Mère courage* ou de *La Vie de Galilée*, les auteurs continuent de regarder du côté de la petite forme et ne s'éloignent pas fondamentalement, dans leur construction, de *Grand'peur et misère du III^e Reich*, suite de saynètes sur les premières années de l'Allemagne nazie.

36 L'oxymore – brièveté étendue, ampleur brève – s'impose comme la figure du corps improbable et fantomatique du drame. De Strindberg à Brecht, en passant par Claudel, les pièces deviennent des assemblages de petites formes mais de grande amplitude, visant à embrasser le drame-de-la-vie. Chez le Claudel tardif, en particulier, la puissance du projet de retracer l'itinéraire de tout une vie – traitée comme légende, comme vie de saint – n'a d'égale que celle d'interrompre à tout instant le flux du récit afin de découper cette vie en tableaux. Plus résolument encore que Brecht, l'auteur du *Soulier de satin* pratique une véritable mise en pièces de la biographie de ses protagonistes fictifs ou ayant existé, qu'il s'agisse de Rodrigue, de Prouhèze, de C. Colomb ou de J. d'Arc. Comme dans *L'Île des morts* de Strindberg, le Claudel des dernières pièces pratique la rétrospection absolue. Il ne cesse de couper le continuum biographique et de proposer ainsi une sorte d'approche anthologique de la vie de ses personnages :

Pour comprendre une vie comme pour comprendre un paysage, il faut choisir le point de vue et il n'en est pas de meilleur que le sommet. Le sommet de la vie de Jeanne d'Arc, c'est sa mort, c'est le bûcher de Rouen [...] Ainsi les mourants, dit-on, voient à la dernière heure se déployer tous les événements de leur vie, à qui sa conclusion imminente confère un sens définitif²¹.

37 La première motion de l'écriture claudélienne est donc d'installer, en vis-à-vis du spectateur, le *paysage d'une vie* et de permettre ainsi au regard de passer « d'un horizon à l'autre et du terme au départ ». Quant à la seconde, elle consiste à zébrer ce paysage, à le diviser en scènes brèves – ultra-brèves, dans le cas de l'oratorio dramatique *Jeanne d'Arc au bûcher* (1934) – qui apparaissent et disparaissent comme sous l'effet d'un kaléidoscope.

38 *Jeanne d'Arc...* :

- Scène IV, « Jeanne livrée aux bêtes » ;
- scène V, « Jeanne au poteau » ;
- scène VI, « Le Roi ou l'invention du jeu de carte » ;
- scène VII, « Catherine et Marguerite » ;
- etc...

39 *Le Livre de Christophe Colomb* :

1. Première partie, scène 10, « La Vocation de Christophe Colomb » ;
2. scène 11, « Christophe Colomb au bout de la terre » ;
3. scène 12, « Christophe Colomb et ses créanciers » ;
4. scène 13 ; « Christophe Colomb fait le siège du Roi » ;

5. scène 14, « Isabelle et Santiago » ;

6. etc.

Présence de l'auteur-rhapsode

- 40 Au théâtre, selon la tradition, l'auteur doit s'effacer complètement devant ses personnages, être absent. Dans le roman, au contraire, l'auteur est omniprésent et prend ouvertement en charge le fil du récit ou délègue cette tâche à un narrateur qui va décider de l'enchaînement de l'action, des descriptions et des dialogues. Quelle est cette instance qui, dans la forme dramatique moderne et contemporaine, s'insinue dans le concert des personnages et règle toutes ces opérations d'assemblage, de montage d'éléments disparates qui découlent de la romanisation du drame ? Quelle est cette voix, en quelque sorte *en trop*, qui se fait entendre non point en surplomb mais plutôt à côté de celles des personnages ? Pas celle de l'auteur, au sens d'*auctoritas*. La voix que l'on entend dans tant de pièces modernes et contemporaines, de Strindberg à Kane et Fosse, est une voix inquiète, erratique, imprévisible, souvent Subversive. C'est une voix d'avant l'auteur ; une voix qui remonte à l'oralité des origines ; une voix du *rhapsode*, qui fait retour, qui s'immisce dans la fiction.
- 41 La poétique du théâtre, d'Aristote à Hegel, avait banni le rhapsode. Il s'était attaché à lui une idée de mixité, de métissage, d'impureté – alterner en permanence représentation et récit, mimésis et diegésis – incompatible avec celle de tragédie. Or, nous ne pouvons que constater que le rhapsode est revenu en force, en subtilité et qu'il a disséminé sa présence au sein du corps du drame. Du rhapsode dans le cadre de l'œuvre épique, Goethe dit que « Nul [personnage] ne peut prendre la parole, qu'il ne la lui ait préalablement donnée ». Mais n'en va-t-il pas de même aujourd'hui dans un contexte dramatique ? Le rhapsode ne remplit-il pas, dans quantité d'œuvres dramatiques modernes et contemporaines, cette même fonction distributive de la parole ? Invisible et, cependant, omniprésent, le rhapsode fait la scène avec les personnages – voire *mène* la scène.
- 42 Constatant la dissolution, dans le drame moderne, de la relation dialectique objet-sujet du drame postulée par Hegel (« Cette objectivité qui provient du sujet, ainsi que cette subjectivité qui parvient à être représentée dans sa réalisation et dans sa validité objective »), l'auteur de *Théorie du drame moderne*, met en évidence l'apparition, au sein de la forme dramatique, d'un « moi épique » censé objectiver le monde dans lequel il évolue – et, surtout, le monde sur lequel il exerce son regard. Mais ce que P. Szondi (2006) ne semble pas pouvoir envisager, du moins à l'époque de la *Théorie du drame moderne*, c'est que ce sujet épique puisse être également – et à la fois – un sujet dramatique et un sujet lyrique : un sujet rhapsodique. L'analyse de P. Szondi achoppe sur *La Sonate des spectres* de Strindberg. Considérant que le personnage du Directeur Hummel consacre l'apparition du « sujet épique » dans le théâtre moderne, il estime que Strindberg, avec la mort de Hummel, s'abandonne à sa propre invention dramaturgique au deuxième acte. Ce que P. Szondi refuse d'envisager, c'est la dimension plurielle, protéenne de Hummel, qui peut être à la fois – dans le cadre du jeu de rêve – dehors et dedans, rêveur et rêvé, regard et regardé, narrateur et personnage. À l'instar de l'Agnès du *Songe*, quelques années auparavant, il a cette faculté de dédoublement qui lui permet d'être, parfois dans le même instant, personnage et rhapsode. À ces deux figures de Strindberg et, après eux, à nombre de personnages du théâtre moderne et

contemporain on pourrait reconnaître la même faculté que le meneur de jeu de *Our Town*, pièce de T. Wilder, attribuait à Emily, qui revient vivre le jour de ses douze ans « Non seulement tu le vivras, mais tu te regarderas en train de le vivre ».

- 43 De par son extrême plasticité, le sujet rhapsodique insufflé dans l'œuvre dramatique une infinie liberté. La pulsion rhapsodique est, par définition, génératrice de la forme la plus libre, ce qui ne signifie pas l'absence de forme.
- 44 « De tous ces moments épars je sais bien qu'il se prépare un accord, puisque déjà ils sont assez unis pour discorder. »²² : c'est une experte en termes d'harmonie, D. Musique, qui prononce ces paroles dans *Le Soulier de satin*. Porte-parole plus ou moins désignée de Claudel, D. Musique met ici en évidence une poétique de l'*union dans la discordance*. Poétique rhapsodique par excellence, qui pourrait être revendiquée par une majorité d'auteurs du ^{xx}e siècle et de ce début de ^{xxi}e siècle. Le principe rhapsodique ne se limite pas à l'immixtion du rhapsode parmi les personnages ; il s'étend bien évidemment à l'effet de cette présence intrusive : le *morcellement* du corps d'un drame sans fin démembré et remembré – pareil à celui du dieu grec, Dionysos [Διόνυσος]. La pulsion rhapsodique interrompt sans cesse le cours de la pièce ; elle taille dans le vif et, là où il avait, dans la forme aristotélo-hégélienne et son avatar la « pièce bien faite », développement organique, elle crée du découpage, presque du dépeçage. Faut-il rappeler ici que *rhaptēin* (ῥαψωδός), en grec ancien, signifie « coudre » ? – l'auteur-rhapsode coud et assemble, tout en laissant bien voir les coutures, ce qu'il vient de déchirer, de mettre en pièces.
- 45 C'est ainsi que – depuis la marge de son texte et à la limite de l'invisibilité – l'auteur-rhapsode façonne le corps fantomatique du drame.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. (1984). « Pour comprendre Fin de partie ». In : *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- Aristote (1980). *La Poétique*. Trad du latin par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Éd. du Seuil.
- Danan, J. (2017). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Hegel, G. (1979). *Esthétique 4*. Paris : Flammarion.
- Kuhn, T. S. (1970) [1962]. *La Structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris : Éd. L'Arche.
- Lukács, G. (1965). *Le Roman historique*. Paris : Payot.
- Madaule, J. & Petit, J. (éds) (1965). *Paul Claudel. Théâtre II*. Paris : Gallimard.
- Mélèse, P. (1966). « Confidence faite à Tom F. Driver ». In : *Beckett*. Paris : Seghers.
- Ostermeier, T. (2006). *Mettre en scène*. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Platon (1950). « La République » in : *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, p. 946.

Sarrazac, J.-P. (dir.) (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.

Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éd. Le Seuil.

Szondi, P. (2006). *Théorie du drame moderne*. Belval : Circé.

Wagner, R (1907). *Œuvres en prose, t.4*. Paris : Librairie Charles Delagrave.

NOTES

1. Sarrazac (2012).
2. Sarrazac (2005).
3. Danan (2017).
4. Platon (1950, III, 394, p. 946).
5. Aristote (1980, p. 59-61).
6. Ou l'histoire ou la fable, comme on voudra l'appeler.
7. Conférence prononcée au Dams de Bologne le 26 novembre 2009 à l'invitation de G. Guccini dans le cadre du colloque « Damma vs Postdrammatico ». De cette conférence, je vous propose ci-dessous le texte jusqu'à présent inédit en français...
8. Ostermeier (2006).
9. Lukács (1965).
10. Adorno (1984).
11. Lehmann (2002).
12. Lukács (1965).
13. Szondi (2006).
14. Mèlèse (1966).
15. Ceux qui furent contemporains de la Première Guerre mondiale tels que : les expressionnistes, les dadaïstes, les surréalistes, Artaud...
16. Kuhn (1970 [1962]).
17. Kuhn (1970 [1962]).
18. Wagner (1907).
19. R. Wagner (1907) souligne.
20. Hegel (1979).
21. Madaule & Petit (1965).
- 22.

RÉSUMÉS

Ayant comme objet le devenir de la forme dramatique de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, et non quelque illusoire horizon « postdramatique », je ne pouvais que passer insensiblement du domaine de la dramaturgie à celui de la poétique. Il s'agit de la poétique en tant que *métadramaturgie* interrogeant le processus même de la *création* dramatique, son devenir, ses lignes de fuite – au-delà des procédés dramaturgiques mis en œuvre dans telle ou telle pièce.,

Relève d'une approche spécifiquement poétique tout ce qui, d'Ibsen-Strindberg-Tchékhov à Bond, Koltès ou Fosse, concerne l'articulation, l'interaction entre le mode proprement dramatique – où chaque personnage dit « Je » et où l'auteur s'absente – avec les modes épique, lyrique voire argumentatif (le dialogue de type philosophique).

Annoncer une poétique du drame moderne suppose une *déconstruction* – au sens fort, derridien, du vocable – du modèle classique, aristotélo-hégélien, de la forme dramatique. En d'autres termes, il s'agit de dénoncer les implicites, les présupposés idéologiques qui s'attachent à la perpétuation de la tradition « aristotélicienne » d'une forme canonique du drame. De faire, du même coup, apparaître, dans l'effacement du squelette pseudo-aristotélicien, le nouveau corps du drame...

Having as my object the future of dramatic from the end of the 19th century to today, and not some illusory “post-drama” horizon, I could only pass imperceptibly from the field of dramaturgy to that of poetics. Poetics as a metadramaturgy questioning, beyond the dramaturgical processes implemented in such a piece, the very process of dramatic creation, its future, its lines of flight.

From a specifically poetic approach everything which, from Ibsen-Strindberg-Tchékhov to Bond, Koltès or Fosse, concerns the articulation, the interaction between the properly dramatic mode – where each character says “I” and where the author is absent – with epic, lyrical or even argumentative modes (the dialogue of the philosophical type).

Announcing a poetics of modern drama supposes a deconstruction – in the strong, Derridian sense of the word – of the classical, Aristotelian-Hegelian model, of the dramatic form. In other words, it is about denouncing the implicit, the ideological assumptions that attach to the perpetuation of the “Aristotelian” tradition of a canonical form of drama. To make, at the same time, appear, in the erasure of the pseudo-Aristotelian skeleton, the new body of the drama...

INDEX

Mots-clés : Poétique, Drame moderne, Montage, Fragment, Pulsion rhapsodique, Drame-de-la-vie

Keywords : Poetics, Modern drama, Mounting, Fragment, Rhapsodic drive, Life-drama

AUTEUR

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Université Sorbonne Nouvelle