

« Théorie du drame moderne 1880-1950 »

Danielle Salvail

Numéro 37 (4), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27858ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Salvail, D. (1985). Compte rendu de [« Théorie du drame moderne 1880-1950 »]. *Jeu*, (37), 209–211.

«théorie du drame moderne 1880–1950»

Étude de Peter Szondi, traduite de l'allemand par Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Théâtre/Recherche», (1956) 1983, 145 p.

l'épreuve des classiques

Même si la traduction est tardive (l'ouvrage est paru en 1956), la lecture ou relecture de cette «théorie» reste intéressante, non seulement par son statut de «classique des études théâtrales» (selon l'expression de l'éditeur), mais aussi par la rigueur observée dans la tentative de l'auteur de cerner un moment, problématique, de l'évolution du drame, qui entraîna la création des formes achevées de ce qu'on a appelé le drame moderne.

L'étude de Szondi a pour point de départ le concept du drame. L'auteur en a d'abord suivi l'évolution, d'Aristote, en passant par Goethe, Schiller, Hegel et Adorno, jusqu'à Lukács, autrement dit, du passage d'une conception des rapports entre la forme et le contenu — allant de l'opposition à un accord dialectique, à la condensation de l'un dans l'autre —, jusqu'à ce que ces deux éléments entrent en contradiction dans la forme dramatique, la rendant ainsi problématique et provoquant la «crise du drame» (titre du deuxième chapitre). L'objectif de Szondi se dessine alors: «expliquer les diverses formes de l'art dramatique moderne par la résolution [des] contradictions» manifestées dans le drame traditionnel à la fin du XIX^e siècle (p. 9). Préalablement, en plus de préciser la terminologie em-



ployée et les sources littéraires de son étude¹, il a retracé les origines du drame en tant que «phénomène de l'histoire littéraire» (p. 10), pour ensuite le définir dans ses traits essentiels les plus constants. Le drame est «absolu»; c'est un ensemble fermé qui n'est atteint par aucun élément étranger ou extérieur, qui ne renvoie qu'à lui-même, possédant son temps et son espace propres. Il est le lieu privilégié des relations humaines à l'intérieur desquelles éclatent et se résolvent les conflits, et qui trouvent leur expression parfaite dans la forme dialogique, support principal du drame. La «crise du drame» et sa reformulation viendront de ce qui

1. Hegel, *Esthétique*; E. Staiger, *Concepts fondamentaux de la poétique*; Lukács, *Sociologie du drame moderne*; Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*.

en perturbe les composantes absolues, discutant ou déviant l'utilisation et la signification du dialogue, introduisant un passé qui persiste à s'insérer dans le présent jusqu'alors absolu, transformant — ou même empêchant — les rapports entre les personnages, introduisant des traits épiques, démonstratifs et distanciateurs, que le drame rejette par définition, et posés ici comme éléments antithétiques².

«Les exigences techniques du drame sont le reflet d'exigences existentielles.» (p. 10) À la fin du XIX^e siècle, il semble que la forme dramatique jusqu'alors admise soit peu à peu devenue insuffisante à représenter l'homme de cette époque. Des changements, historiques ou existentiels, se sont reflétés dans les thèmes et les perspectives. Les dramaturges de cette période ont ressenti ces changements et ont ainsi produit des oeuvres problématiques parce que cherchant à les inscrire dans une forme que, plus ou moins consciemment, ils renient ou contredisent. Ce sont des oeuvres d'Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg, de Maeterlinck et de Hauptmann, étudiées séparément et parallèlement, dans lesquelles déplacements et transformations des contenus et des éléments formels dramatiques³ remettent en cause les constituants essentiels du drame traditionnel⁴. Ces déplacements se manifestent principalement dans la thématique et font ainsi témoigner la forme, malgré elle, de son inadéquation avec les contenus en mouvance, sans toutefois la faire éclater.

Les deux mouvements ultérieurs, simultanés — «tentatives de préservation» (chapitre III) et «tentatives de solutions» (chapitre IV) —, correspondent aux attitudes adoptées face à l'impasse dans laquelle était arrivé le drame: fallait-il l'ignorer ou la surmonter. Mais Szondi a refusé de voir l'évolution du drame moderne — et de toute forme esthétique — comme la succession de deux styles.

Aussi a-t-il introduit, suivant une «théorie du changement stylistique»⁵, une période de transition entre cette étape et celle de la crise. C'est dans cette période qu'il a situé diverses expérimentations formelles, parfois discutables mais pourtant nécessaires, desquelles il n'a donné aucun exemple, peut-être à cause du caractère trop imprécis de leurs résultats.

La «crise du drame» était présentée à travers l'oeuvre de cinq dramaturges, à travers des textes, uniquement. Les chapitres sur les «tentatives de préservation» et de «solutions» se servent eux aussi des textes, mais se réfèrent également aux démarches de théoriciens et de metteurs en scène ou aux influences de certains courants⁶. La «cristallisation des contenus en forme» ne s'effectuerait donc pas seulement par le texte, là où les contradictions sont apparues en premier lieu. L'auteur a observé le drame d'abord comme un «phénomène de l'histoire littéraire»; il est donc logique et plausible que la crise se manifeste d'abord dans les textes, et soit dès lors étudiée là⁷. Les contradictions étant ensuite ressenties plus fortement lors de la mise en représentation, la recherche d'une forme qui puisse les résoudre et les absorber se réalise donc à travers la recherche d'un équilibre entre une écriture qui cherchait, dans un premier temps, à maintenir les transformations dramatiques au niveau thématique et sa mise en forme scénique; ou, en d'autres termes, à donner à une écriture transformée sur le plan des contenus une forme achevée qui sache leur correspondre, et ce, à travers un travail esthétique pratique ou théorique. Aussi le trajet des «tentatives de solutions» part-il de démarches théoriques et empiriques pour arriver à la réalisation d'oeuvres dramatiques dans lesquelles l'écriture, ses formes et celles de sa représentation ont su être complémentaires et tributaires les unes des autres, sans heurt. Les «tentatives de solutions» tendent ainsi à donner au drame des formes qui puissent exprimer

mer les nouvelles exigences, existentielles et dramatiques, et à donner une nouvelle adéquation des formes et des contenus: actualisation du passé ou de la fuite du temps, intégration assumée des facteurs d'objectivation et de leurs agents, introduction adéquate, *dramatique*, du moi épique.

Cette intégration d'éléments épiques et thématiques dans une forme qui parvient à son achèvement a finalement donné naissance au «drame épique» ou «moderne» sans toutefois signifier un retour à l'épopée proprement dite. Ce sont les étapes de cet achèvement provisoire (parce qu'appelé à être menacé, remis en cause et transformé à son tour) que Szondi a retracées, dans une étude qu'il ne voulait pas présenter comme «une histoire du drame moderne» mais comme «un travail qui cherche à lire dans quelques exemples les conditions de son développement» (p. 136). Il s'agit d'une lecture, documentée, qui ne perd jamais de vue son propos parmi les retours constants sur ses sources méthodologiques ou sur les oeuvres paradigmatiques qu'elle a situées à l'intérieur d'un mouvement qu'elle réussit à saisir, et à faire saisir, justement parce que ces retours s'effectuent en fonction de cette préoccupation centrale. D'une étude consciente, aussi, de la contemporanéité de son objet et du caractère transitoire de celui-ci qui va l'atteindre elle aussi, appelée moins à être dépassée qu'à favoriser son propre dépassement, inévitable, issu du mouvement continu de l'évolution des formes⁸. Par là, cette «théorie» passe l'épreuve qu'elle a fait subir aux oeuvres qui font l'objet de petites études, complètes en elles-mêmes, épreuve dont le résultat témoigne de la pérennité possible des oeuvres transitoires et *actuelles*.

danielle salvail

2. «Comme l'évolution de la dramaturgie moderne éloigne du drame lui-même, l'analyse ne peut se passer d'un concept antithétique qui lui est fourni par le terme d'«épique» désignant un trait commun à la structure de l'épopée, de la narration, du roman et d'autres genres, où l'on constate la présence d'un élément que l'on a appelé «sujet de la forme épique» [Lukács] ou «moi épique» [Petsch].» (p. 11)

3. La révélation violente d'un passé obsessif (Ibsen), la solitude individuelle et collective transmise par des monologues structurés dans une forme dialogique (Tchekhov), le personnage — l'homme — devenu «moi épique» — subjectivité filtrant la représentation des événements et des personnages (Strindberg) ou le présentant (le drame social de Hauptmann) — ou «objet épique» — prisonnier immobile de sa condition (Maeterlinck).

4. Primauté du dialogue et des relations humaines, maintien de la tension dramatique à l'intérieur d'un événement, présent absolu, etc.

5. «[La] théorie du changement stylistique [...] se distingue des interprétations traditionnelles de la succession de deux styles. Car elle ajoute, entre ces deux périodes, une troisième période, contradictoire en soi, et insère ainsi ces phases de développement dans les trois temps de la dialectique du contenu et de la forme. La période de transition n'est cependant pas seulement caractérisée par le fait que forme et contenu sortent de leur correspondance originelle (cf. le chapitre sur «le Drame») pour entrer en contradiction («la Crise du drame»). Car sa résolution à l'étape suivante est préparée dans les éléments formels, masqués sous les thèmes, que recèle déjà la vieille forme devenue problématique. Et ce mouvement vers un style non contradictoire se produit lorsque les contenus dont la fonction était formelle se cristallisent entièrement en forme, faisant éclater ainsi la vieille forme.» (p. 66-67)

6. Le naturalisme, le «drame de conversation», le «drame en un acte» et l'existentialisme pour les «tentatives de préservation»; l'expressionnisme, la «revue politique» (Piscator), le «théâtre épique» (Brecht), le «montage» (Ferdinand Bruckner), «le jeu de l'impossibilité dramatique» (*Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello), le «monologue intérieur» (O'Neill), «le moi épique comme meneur de jeu» (*Our Town* de Thornton Wilder), «le jeu du temps» (*The Long Christmas Dinner* de Wilder) et «le souvenir» (*Death of a Salesman* d'Arthur Miller) pour les «tentatives de solutions».

7. On peut toutefois se demander s'il n'y aurait pas eu lieu de considérer, dans cette période, certaines démarches qui s'amorçaient, dans le domaine de la mise en scène ou des courants esthétiques, parallèlement à cette dramaturgie problématique, et en rapport avec quelques-unes de ces oeuvres, par exemple le travail de Constantin Stanislavski, souvent associé à Tchekhov, les indications détaillées et poétiques de Maeterlinck, ou les mises en scène du courant naturaliste qui a fait de Strindberg un de ses principaux représentants.

8. «La seule actualité est celle de la connaissance de ce qui a été créé et sa traduction théorique. Le but est de montrer des formes nouvelles, car l'histoire de l'art n'est pas déterminée par des idées, mais par la forme où elles s'incarnent.» (p. 135)