



Dictionnaire des théâtres du monde

Composition dramatique

Tragédie grecque

Formellement, la tragédie est caractérisée par une série d'oppositions : opposition de la parole et du chant, du groupe (le [chœur](#) formé de douze, puis de quinze personnes) et des individus (les acteurs qui peuvent bien évidemment jouer plusieurs rôles sont d'abord au nombre de deux : protagoniste et deutéragoniste, puis de trois à partir d'une époque qui se situe sans doute à la fin de la carrière d'[Eschyle](#) et au début de celle de Sophocle).

Le texte tragique est rigoureusement structuré par l'alternance des parties parlées et des parties chantées. Dans les premières, les acteurs dialoguent avec un représentant du chœur ou entre eux dans des mètres qui, aux yeux de Grecs, sont relativement proches par leur rythme du langage parlé : le tétramètre trochaïque, puis, presque exclusivement, le trimètre iambique. Les parties chantées le sont par le chœur seul dans des mètres variés empruntés à la lyrique chorale et dans une langue qui renvoie aussi à ce modèle. Ainsi se succèdent d'ordinaire le prologue (parlé), la parodos ou entrée du chœur chantée (souvent sur un rythme évoquant la marche), les épisodes (parlés) séparés par des « chants sur place » (ou stasima) du chœur, enfin la « sortie » (ou exodos). Cette division est encore accentuée, sur le plan scénique, par le fait que le début et la fin des épisodes sont le plus souvent marqués par des entrées ou des sorties de personnages. Mais elle est parfois atténuée par l'existence de parties mixtes à la fois chantées (par le chœur) et parlées (par les acteurs), les kommoi, et par l'apparition, avec Euripide, de récitatifs chantés par les acteurs.

Pour comprendre la dramaturgie tragique, il faut aussi connaître l'espace scénique dans lequel se déroulent les tragédies grecques. Pour les reconstituer on s'appuie bien évidemment sur ce que les fouilles nous ont révélé des théâtres de l'Antiquité [voir Dionysos (théâtre de)], mais de plus en plus sur les textes eux-mêmes (au détriment des vases qui ne sont à aucun degré un reflet fidèle de la réalité scénique). La tragédie grecque est un spectacle de plein air. Tout ce qui se déroule à l'intérieur du bâtiment qui ferme l'espace scénique et représente selon les cas un palais ou un temple, voire une grotte (le bâtiment peut en effet être masqué par des toiles peintes en trompe-l'œil), échappe aux yeux des spectateurs. Cependant un tréteau à roulettes, l'ekkyklêma (littéralement, ce que l'on roule dehors), permet de présenter sous forme de tableaux le résultat des actions qui se sont passées à l'intérieur de la maison. On admet généralement que l'action tragique peut se dérouler sur quatre niveaux : le plan de l'orchestra, vaste espace trapézoïdal ou rectangulaire, plus tard circulaire où évolue le chœur ; le plan du logeion, légèrement surélevé (la scène au sens moderne du terme), où évoluent les acteurs ; le toit en terrasse du bâtiment qui ferme l'espace scénique où apparaissent normalement les dieux (d'où son nom de theologeion, le lieu où parlent des dieux) ; enfin, un palan ou « machine », qui permet d'amener sur la scène des personnages censés se déplacer dans les airs. Horizontalement, l'espace scénique est au carrefour de trois routes : la première mène de l'intérieur du bâtiment scénique vers l'extérieur, les deux autres sont les voies d'accès (d'où leur nom d'eisodos) par où arrivent des personnages venant du dehors (d'un autre point de la ville où se déroule l'action ou de l'étranger) [voir Architecture du théâtre antique].

Tous les rôles sont tenus par des hommes vêtus de longues robes souvent somptueusement brodées et dissimulés derrière des masques (clairs pour les rôles de femmes, sombres pour les hommes). Tout contribue donc à faire de la tragédie grecque un spectacle fortement stylisé.

Tragédie classique française

La dramaturgie classique obéit à des règles d'organisation héritées pour partie de la Poétique d'[Aristote](#), complétées pour le reste par les théoriciens européens. Pour clarifier, on peut diviser ces

règles en deux séries, selon qu'elles relèvent de la « structure interne » de la pièce, ou de sa « structure externe ».

La structure externe touche principalement aux rapports entre l'œuvre et le public : quelles règles faut-il adopter pour que le public se laisse prendre par l'illusion; ces règles découlent de l'application du concept central de l'esthétique classique, la vraisemblance, et sont connues sous le nom de règles des unités.

La structure interne concerne les rapports entre les différentes parties de l'œuvre : rapports structurels, d'une part, c'est-à-dire établissement de relations de nécessité (bienséances) ou de vraisemblance entre les différentes actions accomplies par les personnages, entre celles-ci et les événements qui surviennent, entre ceux-ci et le caractère des personnages ; rapports macro-structurels, d'autre part (et avant tout), une histoire pour être acceptable devant obéir au premier des critères de cohérence : avoir « un commencement, un milieu et une fin » (Aristote), autrement dit ne pas commencer au hasard, ne pas enchaîner au hasard, et ne pas finir au hasard (et notamment sans que quelque chose soit complètement achevé). Dans le théâtre classique, ces règles macro-structurelles obéissent à la même tripartition, toute œuvre dramatique devant comporter une exposition, un nœud et un dénouement.

Exposition

Le caractère indispensable et strictement organisé de l'exposition dans le théâtre classique découle de la concentration de l'action sur une crise limitée dans le temps et dans l'espace : on ne déroule pas une vie, on ne développe pas une analyse psychologique rétrospective, mais on met en scène un conflit. L'exposition est donc une mise à plat des causes du conflit à venir : évocation du passé, présentation des acteurs du drame, état de la situation ; plus l'intrigue est complexe, plus l'exposition est développée et détaillée. Si son objet est l'intelligence du spectateur, tout jeu ironique n'est pas interdit, Corneille et Racine ne se privant pas d'introduire des éléments à double sens dont le sens véritable ne sera compris par le spectateur qu'au dénouement.

L'obsession normative des classiques les a conduits à établir des règles pour l'exposition : concentration dans le premier acte et même dans les toutes premières scènes, évocation de tout ce qui est susceptible de se produire durant le déroulement de l'action proprement dite. Ainsi, c'est une faute de faire intervenir plus tard un personnage, même indispensable, dont l'existence et les intérêts n'ont pas été mentionnés dans l'exposition. À partir de là, les modes d'exposition varient, chant du chœur (type archaïque), monologue (*Cinna*) , et surtout dialogue entre deux héros, deux seconds rôles, et, de façon plus canonique, entre un héros et son confident. Les modes d'expression varient aussi, feinte ignorance de l'un, long récit de l'autre, conversation « naturelle », le but étant comme partout ailleurs d'atteindre à la plus grande vraisemblance en dépit de la convention.

Nœud

L'exposition des fils de l'intrigue faite, il s'agit de les nouer pour créer le conflit. Le nœud est donc la relation qui s'établit entre la volonté, le désir, d'un ou de plusieurs personnages, et les obstacles (comprenant dilemmes et quiproquos) qui s'opposent à leur réalisation ; autrement dit, une situation de blocage qui provoque la crise. Dans le théâtre français classique le nœud peut se compliquer du fait de la péripétie, ou coup de théâtre, qui intervient au moment où les obstacles paraissent résolus. Sa fréquence augmente au cours du XVII^e siècle et au XVIII^e , du fait de l'esthétique de la surprise qui fonde la dramaturgie classique.

En dehors de son étendue (cela peut aller de la deuxième scène du premier acte jusqu'à l'avant-dernière scène de la pièce), le nœud est lui aussi soumis à des règles strictes : point d'épisode parallèle, point d'événement dont les prémisses ne figureraient pas dans l'exposition (y compris le coup de théâtre), enchaînement des faits et des réactions psychologiques selon les principes de la bienséance et de la vraisemblance. Ce sont les règles structurelles dont nous avons parlé plus haut.

Dénouement

C'est la résolution ou l'élimination des obstacles qui constituaient le nœud, l'effacement des conséquences immédiates de la péripétie. Cette résolution s'accompagne du passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur (rappelons que dans la Poétique d'Aristote, ce passage est au contraire le résultat immédiat de la péripétie, qui se confond avec le dénouement). Il doit être vraisemblable et nécessaire, c'est-à-dire exclure le hasard et les interventions extérieures non motivées (deus ex machina), complet, c'est-à-dire ne laissant rien dans l'ombre pour le spectateur (même si on peut le laisser sur une expectative comme dans *le Cid*), et concentré (quoique quantité

de pièces classiques fassent languir leur dénouement sur plusieurs scènes). Il va enfin de soi que le dénouement doit obéir à la bienséance lorsqu'il est tragique (ce qui n'est plus nécessaire dans la tragédie française depuis *Cinna*) : d'où la fréquence des dénouements qui se déroulent à l'extérieur de la scène et qui sont rapportés au travers d'un récit (*Iphigénie*, *Phèdre*).

Composition non aristotélicienne

En faisant de la reconnaissance (anagnorisis) un des principes de fonctionnement de la tragédie, Aristote ouvrait la voie à une formule de composition dramatique autre que celle qui repose sur une action dynamique à base d'exposition, de nœud et de dénouement, donc de temps ouvert. Sans doute ces composantes existent-elles encore mais vidées de contenu car d'action, il n'y en a guère quand la pièce tourne en rond ou plutôt revient à son point de départ. C'est le cas d'*Œdipe* dont l'identité (et du coup le destin) étaient déjà là, inscrits dans l'oracle qui le condamnait à tuer son père et à épouser sa mère : Apollon sait quel est le fin mot de la pièce avant qu'elle ait lieu. Ce qui court-circuite à la fois le temps et l'action dramatiques : ils ne servent plus qu'à écarter les obstacles qui empêchaient de constater qu'il n'y avait pas d'action possible, mais seulement une agitation, écume visible d'une quête qui cherche la solution d'un problème dont la réponse n'est pas encore connue des hommes. Découvrir la vérité dans le cas d'*Œdipe*, ce n'est pas l'inventer c'est enlever le voile qui la cache. À cet égard, entre *Œdipe-roi* et *Un chapeau de paille d'Italie* de [Labiche](#), nulle distance. *Œdipe* était déjà condamné par sa naissance inconnue/connue (inconnue de lui, connue de Tirésias et de maints témoins), le chapeau après lequel court Fadinard était déjà à sa disposition dans la pièce où il a rassemblé les cadeaux de son mariage. Sans doute en courant après le chapeau, il ne court pas après son refus d'identité comme *Œdipe*, mais il endosse l'identité d'Anaïs qui veut prouver, grâce au chapeau perdu et retrouvé, qu'elle n'est pas celle que l'on croyait, une femme adultère. À Tirésias aveugle correspond d'ailleurs chez Labiche l'oncle Vézinet : lui non plus, on ne « l'entend » pas, car il est sourd et parle un langage déphasé, incompréhensible. Dans la Potière jalouse, Lévi-Strauss estime très justement que la pièce de Labiche se constitue en « métaphore développée » d'*Œdipe-roi*. L'une et l'autre ont une structure circulaire.

À y regarder de près, c'est le schéma de bien des pièces. Ainsi dans l'*Arbitrage* de Ménandre : la femme aimée est coupable d'avoir mis au monde un bâtard ; l'homme qui vient de l'épouser la répudie ; or elle est grosse, sans le savoir et sans qu'il le sache, des œuvres de son mari. La pièce va consister à découvrir, à force de révélations et de recoupements, ce qui était déjà acquis. Le théâtre gréco-latin abonde en pièces bâties sur ce type de reconnaissances ; la plus connue est *Phormion* adapté par Molière sous le nom de *Fourberies de Scapin* : les aventures clandestines des deux fils de famille sont déjà, sans qu'ils le sachent, des amours officielles et enregistrées, car décidées par les pères, indépendamment des initiatives amoureuses de leurs fils ! Dramaturgie du mouvement immobile, en quelque sorte ou du postdramatique, dirait H. Th. Lehmann : « La catégorie adéquate pour le nouveau théâtre [le théâtre postdramatique] n'est point l'action mais l'état et la situation ». Statisme, répétitivité, circularité sont les caractéristiques les plus visibles de cette nouvelle dramaturgie, vérifiable aussi bien chez [Tchekhov](#) que chez [Ionesco](#), [Beckett](#) ou [Genet](#). Dans la Cerisaie on va d'une absence à l'autre mais toujours avec les mêmes absents : à la scène 1 de l'acte I Lioubov n'est pas encore là et, à la dernière scène de la pièce, Lioubov n'est plus là : attraction du vide. Dans des pièces circulaires comme la *Leçon*, *En attendant Godot* ou les *Nègres*, le corps de l'œuvre, dans son déroulement, n'est qu'un dépliage de la situation : donnée initiale qui a simplement besoin d'être confirmée. Le professeur de la *Leçon* est, d'entrée, un violeur et un assassin ; les *Nègres* sont des fabulateurs et des mystificateurs, les deux clochards de Beckett sont faits pour attendre, indéfiniment ; la structure musicale du *da capo* définit ce type de composition qui peut se raréfier encore plus jusqu'à se réduire, dans les « comprimés explosifs » des piécettes futuristes, à la situation pure et simple, à un état d'être : Pour récrire *Don Juan*, Cangiullo se contente, dans son *Don Juan et les quatre saisons*, de faire entrer un bel homme « très chic, plein de désinvolture », au milieu de quatre femmes qui l'attendent, et de lui faire dire, en « fixant l'assemblée d'un regard circulaire et synthétique », ce mot, le seul de la pièce : « Voilà ! »

[Voir [Brecht](#) pour un autre type de composition dramatique.]

Rédacteur(s)

[S. SAID](#) [G. FORESTIER](#) [M. Corvin](#)

Éditions Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Eschyle Sophocle Euripide espace ekkyklêma orchestra logeion theologeion eisodos Aristote vraisemblance Règles illusion unité Bienséances (les) personnage crise conflit intrigue Corneille (P.) Racine (J.) conventions Cinna obstacle péripétie Iphigénie [Racine] Phèdre Cid (le) temps action Labiche (E.) Œdipe roi Un chapeau de paille d'Italie Ménandre Molière postdramatique Arbitrage (l') Phormion Fourberies de Scapin (les) Tchekhov (A.) Situation Cangiullo Cerisaie (la) Leçon (la) Don Juan et les quatre saisons

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-composition-dramatique>