

ARTUR ZÁVODSKÝ

Brno

REMARQUES SUR LA DRAMATURGIE THÉÂTRALE

EN GUISE D'INTRODUCTION

L'artefact théâtral a — vu le fondement biologique de l'activité créatrice des acteurs qui est l'axe de la production théâtrale — de tous les artefacts la plus grande efficacité¹. Nous savons, et nous nous en persuadons sans cesse en assistant aux représentations, que l'ambiance du théâtre augmente la perception de l'oeuvre. Lire dans la solitude du chez soi l'*Oedipe roi* de Sophocle ou le *Revizor* de Gogol n'est pas la même chose qu'être présent à leur mise en scène, faisant partie d'un groupe de spectateurs. Deux aspects ressortent alors nettement: 1) le texte de l'auteur est devenu le point de départ d'une oeuvre d'art d'une autre catégorie — l'oeuvre théâtrale; 2) la perception collective de celle-ci — qui donne à la représentation le caractère de quelque chose de non commun, de solennel naissant du contact des acteurs avec les spectateurs — constitue l'un de ses traits essentiels, crée une émotion que ne saurait causer aucun autre artefact.

La base du travail dramatique (il en va de même pour d'autres arts «scéniques»: la radio, le cinéma, la télévision), c'est la dramaturgie. L'interprétation dramaturgique et scénique du texte est le commencement d'une interprétation fonctionnelle de tous les éléments de l'artefact théâtral — la représentation.

Voilà pourquoi le directeur artistique (*dramaturg*) a un rôle important dans le théâtre. Une vision du monde vague, peu ferme ou déviée se montre ici plus néfaste que dans n'importe quel autre art.

1

CE QUE C'EST QUE LA DRAMATURGIE

Le terme «dramaturgie» désigne un ensemble d'activités qui dépendent l'une de l'autre et ne peuvent se dissocier.

¹ Nous songeons à la mise en scène de textes importants au point de vue idéo-artistique. Le nouveau artefact théâtral, la forme suprême, est né ici grâce au travail créateur du collectif théâtral entier.

Dans le domaine du théâtre, la dramaturgie est l'activité d'un membre de la direction ou de celle-ci prise comme équipe. Elle prépare la conception des mises en scène dans un espace de temps donné (généralement il s'agit d'une saison théâtrale). Ensuite elle prépare le drame — l'oeuvre littéraire ou n'importe quel autre texte — pour sa réalisation scénique. La dramaturgie fait partie de la préparation de la mise en scène en tant qu'oeuvre théâtrale du commencement (lecture, arrangement du texte) jusqu'à sa forme finale. Elle participe à l'élaboration de la conception idéo-esthétique des mises en scène particulières.

Au théâtre professionnel, à la radio ou à la télévision il y a un groupe de spécialistes (directeurs littéraires, lecteurs) qui préparent chaque mise en scène ou leur totalité pour une saison entière, ou même pour une période plus longue encore. Il en devrait être semblablement dans les ensembles d'amateurs.

Les projets du directeur artistique ne prennent corps qu'en collaboration avec le metteur en scène qui les accepte et les réalise avec le concours de l'ensemble, éventuellement avec l'aide d'autres collaborateurs (le scénographe, le compositeur de la musique scénique, le chorégraphe). Plus exactement on devrait parler de la conception dramaturgico-scénique d'une mise en scène ou, s'il y en a plusieurs, de leur totalité (p. ex. quand il s'agit de la réalisation de tout un plan dramaturgique pour une saison déterminée). Si l'orientation idéo-artistique de l'ensemble vaut pour une période plus longue, p. ex. pour plusieurs saisons consécutives, on peut parler du profil dramaturgico-scénique de l'ensemble théâtral.

Aujourd'hui, la conception dramaturgico-scénique des mises en scène est la base de l'activité tout entière de l'ensemble, qu'il s'agisse d'un théâtre professionnel ou d'un théâtre d'amateurs. Toute oeuvre plus ambitieuse demande une collaboration étroite entre le directeur artistique et le metteur en scène. Ce sont eux qui dirigent l'ensemble. Voilà pourquoi il faut exiger qu'ils aient un horizon philosophique et politique suffisamment large et que leurs facultés artistiques soient supérieures. En considérant uniquement l'histoire du théâtre tchèque nous constatons que vers 1848 c'était Josef Kajetán Tyl qui exerçait la fonction de directeur artistique. Ladislav Stroupežnický fut le premier directeur artistique du Théâtre National de Prague. Au Théâtre de Vinohrady, Karel Čapek se chargea de cette tâche au début de ce siècle pendant une saison entière, Frank Tetauer l'assuma dans les années trente. Au Théâtre National de Brno, ce fut Jiří Mahen qui, pendant quatre ans (1918—1922), occupa le poste de directeur artistique.

Parfois il existe une union personnelle entre le directeur artistique et le metteur en scène. Il suffit de rappeler un Jean Vilar, un Leon Schiller, un E. F. Burian. Le plus grand dommage résulterait du travail séparé de ces deux hommes de théâtre dirigeants, s'il ne travaillaient pas, dès le début jusqu'à sa forme finale, en collaborateurs à l'oeuvre commune.

Impossible de s'imaginer qu'au théâtre moderne les deux soient, au point de vue de leur credo philosophique, politique et artistique, éloignés l'un de l'autre, voire étrangers l'un à l'autre. Au cas où un grand metteur en scène ne s'occupe pas lui-même de dramaturgie, il s'associe un directeur artistique dont les opinions philosophiques, politiques et artistiques sont les mêmes ou du moins rapprochées des siennes. Ainsi Karel Hugo Hilar trouva un tel collaborateur en František Götze. Celui-ci était en contact quotidien avec Hilar et put le suppléer dans sa fonction pendant sa grave maladie (1923—1924). Leur communauté de vues artistiques et de rapports humains faisait penser à des vases communicants.

2

LES DIFFÉRENTS SENS DU TERME DRAMATURGIE

Ce mot est d'origine grecque. Sous dramaturgie on comprenait dans l'ancienne Grèce l'art de la composition dramatique. *Dramatourgos* signifiait écrivain de théâtre, auteur dramatique.

La Renaissance a repris ces termes avec leur signification originale.

A partir du classicisme (seconde moitié du 17^e siècle), on désigne en France par le terme «dramaturge» celui qui écrit des oeuvres dramatiques. Parfois les Français opposent le poète dramatique qui crée de grandes oeuvres d'art à l'écrivain dramatique dont les pièces sont sans prétention, étant destinées avant tout à remporter un succès commercial.

Dans le contexte allemand, le sens des termes «dramaturgie» et «dramaturge» a été fixé d'après l'ouvrage *La Dramaturgie de Hambourg* (1767—1769) dont l'auteur était le grand critique et écrivain dramatique Gotthold Ephraim Lessing. Celui-ci analysait et jugeait les pièces jouées au Théâtre National de Hambourg de même que leur mise en scène. Chemin faisant il s'occupait aussi des questions théoriques du drame et de celles du théâtre en général. Sous l'influence de Lessing on a commencé en Allemagne d'englober dans la notion de dramaturgie toute l'extension de la problématique du drame et de celle qui découle de la représentation des pièces sur scène. On y joignait aussi des instructions pour la composition de bonnes pièces et pour leur mise en scène efficace au point de vue de l'art.

En Russie, et de nos jours en l'URSS, on emploie les termes «dramaturgie» et «dramaturge» dans l'acception française. On parle ainsi de la dramaturgie des années vingt de notre siècle ou de celle de Maxime Gorki. En Tchécoslovaquie on se servirait dans ce cas des expressions «production dramatique», «auteur dramatique».

Au cours de l'évolution de la pratique du théâtre, surtout au 19^e siècle, la signification des termes «dramaturgie» et «dramaturge» a subi de nouvelles modifications. Chez nous on se mit à désigner dramaturge un écrivain prenant l'engagement d'écrire pour l'ensemble donné un

certain nombre de pièces, d'en traduire en tchèque d'autres empruntées à des cultures nationales étrangères et de lire, d'arranger et de préparer pour la représentation les oeuvres originales qu'on venait proposer au directeur du théâtre. Dans ce sens, Josef Kajetán Tyl a été dramaturge au Théâtre des États de Prague. Il s'engagea à rédiger deux pièces par an et de traduire en même temps six pièces étrangères. Il réussit facilement à tenir cet engagement, ce qui témoigne de ses dons et de la promptitude créatrice de son esprit. Les dramaturges de nos jours pourraient les lui envier.

Le développement ultérieur de l'art théâtral a continué à étendre plus encore les fonctions dont devait se charger le «dramaturge». En dehors de l'obligation de juger les pièces proposées et de collaborer avec leurs auteurs, en dehors aussi de celle d'arranger les pièces anciennes et nouvelles originales ou traduites, il devait faire partie de la direction artistique du théâtre et être présent à chaque répétition de lecture. Il était tenu à donner, avant celle-ci, un exposé sur l'auteur et son époque, à analyser la pièce en question, à proposer au directeur du théâtre l'ordre des pièces du répertoire, à projeter l'engagement d'employés et d'acteurs nouveaux, etc.

Sporadiquement on rencontre encore un sens particulier des termes dramaturgie et dramaturge. Il y a des auteurs — p.ex. J. A. Strindberg, Frank Wedekind, G. B. Shaw, en notre pays Jan Bartoš — qui éclairent et analysent eux-mêmes leurs oeuvres en de longues préfaces dont ils accompagnent leur publication. On pourrait qualifier de tels discours comme une dramaturgie d'auteur.

Nous exposons plus loin, au chapitre cinq («Les principales tâches du directeur artistique»), de quelle façon nous envisageons aujourd'hui et dans notre contexte tchécoslovaque les fonctions de l'homme de théâtre qu'en français, on l'a vu, on ne peut pas nommer «dramaturge»: c'est la désignation «directeur artistique» qui correspond assez bien à ses activités multiples.

3

LES QUALITÉS SCÉNIQUES JOUENT UN RÔLE DÉCISIF

L'artefact théâtral, c'est la représentation. C'est une oeuvre de caractère synthétique. Le théâtre lui-même est un art qui naît d'une synthèse indissoluble, d'une structuration d'autres arts: l'art littéraire, scénique, musical et surtout l'art du comédien. Voilà pourquoi on ne peut pas juger l'artefact théâtral uniquement sur la qualité verbale du texte. Celui-ci n'est qu'un des éléments de la structure théâtrale tout entière. Plus encore: pour chaque texte, même pour celui dont la valeur artistique est la plus grande, il y a beaucoup de possibilités de réalisation scénique. Pris à lui seul, le texte ne saurait être jugé par rapport à l'efficacité de la représen-

tation. C'est que même un texte littéraire de haute qualité idéo-esthétique, qu'il s'agisse d'un drame, d'un livret ou d'un scénario, ne garantit pas l'excellence de sa mise en scène. Voilà pourquoi tout jugement porté sur les plans dramaturgiques des théâtres professionnels ou des théâtres d'amateurs reste trompeur et ne peut avoir qu'un caractère conjectural. A partir d'un grand texte — par exemple de celui de *Hamlet* — il est possible de faire une représentation tout à fait médiocre, ou même au-dessous du médiocre, tandis qu'à partir d'un texte médiocre — par exemple celui de la *Mirandolina* de Goldoni — on peut monter un jeu enchanteur, captivant par son caractère d'humanité et produisant un remarquable effet esthétique.

L'une des tâches du directeur artistique consiste à examiner attentivement, tenant compte de tous les aspects du fond et de la forme, quel pourra être l'impression produite par le drame ou le texte en question lors de sa mise en scène, quelles possibilités il offre à cet égard aux acteurs, au metteur en scène, au scénographe, au compositeur des parties musicales, au chorégraphe, etc. En d'autres mots: il doit étudier les qualités scéniques possibles de la pièce qui va être montée.

Parfois le texte est prolix, il offre des informations superflues. C'est que, au cours de la représentation elle-même, elles sont exprimées par le jeu des acteurs, rendues évidentes par la scène, traduites par l'élément musical, etc. Dans ce cas, le directeur artistique, en étroite collaboration avec le metteur en scène, ne craint pas d'éliminer tout ce qui est inutile, de simplifier le texte, de le préparer pour la représentation.

Il existe des metteurs en scène (tel Zdeněk Kaloš, au Théâtre National de Brno) qui rédigent, à partir du texte de l'auteur dramatique, leur propre livret dont ils se servent ensuite pour la mise en scène. C'est nécessaire aussi pour la raison que les répliques deviennent action verbale du personnage et sont inséparablement liées à ses gestes, à sa démarche, à sa mimique. Sur la scène naît une structure nouvelle à laquelle le texte dramatique doit se soumettre. E. F. Burian préparait pour ses besoins plusieurs textes, dramatisant lui-même certains récits. Pour son incomparable mise en scène du *Chasseur de rats* de Victor Dyk il dramatisa finement la prose de l'auteur. D'avance il tenait compte du fait que bien des renseignements fournis par la nouvelle de Dyk seraient transmis au spectateur par des moyens purement théâtraux.

Voici quelques exemples pour faire mieux comprendre ce que nous venons d'exposer théoriquement. Qui douterait de ce que le *Faust* de Goethe est une oeuvre, dont la valeur littéraire est des plus hautes, et qu'à sa lecture on découvre la richesse de ses pensées et éprouve de profondes émotions? Cependant quand on veut mettre en scène ce chef-d'oeuvre, il faut qu'on fasse subir à son texte d'importants arrangements. La composition littéraire et la composition destinée à la scène différeront sensiblement. Surtout la deuxième partie demandera de considérables

coupures. Les passages énoncés verbalement chez Goethe doivent être exprimés sur la scène par des moyens dont dispose le théâtre ou, en d'autre cas, par ceux de la radio ou du cinéma. Un autre exemple. Quand Victor Dyk soumettait à Jaroslav Kvapil, pour la mise en scène au théâtre National de Prague, le manuscrit de son drame *Don Quichotte assagi*, le metteur en scène — à savoir Jaroslav Kvapil — refusa de le monter alléguant que c'était impossible. Or, en 1914, le metteur en scène berlinois František Zavřel, modifiant profondément la pièce en pratiquant de nombreuses coupures et en regroupant certaines scènes, la fit jouer avec un grand succès au Théâtre de Vinohrady. Cette leçon dramaturgique ouvrit la voie à la pratique scénique monumentale de K. H. Hilar et après lui à celle d'autres metteurs en scène tchèques (Jiří Frejka, E. F. Burian, Milan Pásek).

4

SAVOIR POUR QUI L'ON JOUE

Toute représentation théâtrale naît de l'union dialectique de ceux qui montent la pièce et de ceux qui assistent au jeu. Cela veut dire: elle confronte la vie représentée sur la scène avec la pensée et les sentiments des spectateurs dans la salle. C'est ainsi que naît l'irremplaçable artefact théâtral. Il paye pour son existence fortement marquée au moment de la représentation — l'espace de sa durée limitée normalement par deux ou trois heures — par sa disparition totale.

Les hommes de théâtre jouent pour leurs contemporains. Si l'acteur, le directeur artistique, le metteur en scène ne s'expriment pas par la pièce qu'ils portent à la scène, ils perdent toute chance de créer. Ils ne peuvent pas créer pour l'avenir, différents en cela du peintre ou du sculpteur qui ne songent pas à exposer leurs oeuvres, les déposant dans leur atelier. Leurs peintures, dessins, gravures, sculptures peuvent parler (autre chose est si vraiment ils parlent) même après des années. L'oeuvre littéraire écrite elle aussi peut trouver des lecteurs après des décennies, voire après des siècles. Mais l'homme de théâtre est obligé de s'exprimer à l'époque présente, à l'heure actuelle, en face de ses contemporains. Dix ans plus tard, peut-être même au bout d'un an, l'acteur est différent de ce qu'il est aujourd'hui. Il aura d'autres qualités physiques et mentales et ne pourra peut-être plus jouer le personnage qu'il aura manqué de représenter en ce moment.

Les hommes de théâtre, créant au moment présent et pour le moment présent, doivent tâter le pouls de leur temps. Ils doivent connaître leurs contemporains, vivre de leur vie, non pas végéter quelque part en marge de l'histoire en train de se faire. Il faut qu'ils s'entendent bien avec leurs spectateurs, qu'ils découvrent la voie qui mène vers eux, et qu'ils leur parlent de ce qui les intéresse, les inquiète ou les tourmente.

Connaître le public auquel on a l'intention de s'adresser, c'est la présup-

position même pour tout théâtre, que ce soit un théâtre professionnel ou un théâtre d'amateurs. C'est un truisme que le théâtre est tel que les spectateurs qu'il a en vue. Le théâtre engage avec son public un dialogue. Pour que celui-ci puisse se poursuivre avec succès et être au profit de la culture théâtrale, il faut qu'on sache à qui l'on s'adresse. Voilà pourquoi s'impose la nécessité d'un examen sociologique, à son défaut l'effort de deviner, grâce à des observations assez systématiques, le niveau culturel et politique du public, sa composition sociale, sa différenciation au point de vue de l'âge des spectateurs. S'agit-il d'un public de grande ville, de province, de banlieue, d'ouvriers, de paysans, d'un public mixte, jeune, d'âge moyen, âgé, progressiste, conservateur, d'un public ayant une culture esthétique, peu à jour quant aux tendances artistiques contemporaines, etc.? Telles sont quelques-unes des questions que doit se poser tout homme de théâtre dans sa praxis et surtout chaque directeur artistique qui propose des textes dramatiques pour leur mise en scène. Selon les réponses qu'il peut y faire il oriente son ensemble théâtral et détermine la conception du plan dramaturgique à fixer.

Au cours de chaque représentation les hommes de théâtre entrent en contact avec leur public. Ils risquent que celui-ci ne les comprendra pas, qu'il trouvera l'idée ou la forme scénique incompréhensibles, «trop élevées». En d'autres cas ils constateront qu'on a présenté aux spectateurs ce qui ne les a pas intéressés ou ce qui, tout en évoquant des problèmes actuels brûlants, leur a été offert par des moyens artistiques peu efficaces (spécifiques pour le journalisme, le reportage, etc., non pas pour le théâtre).

Les hommes de théâtre pour qui l'art véritable importe ne peuvent pas réduire les exigences qu'ils ont en face du public, ils ne peuvent pas accepter de contenter ses instincts primitifs et sa sentimentalité fade, de mauvais aloi. Ils doivent le précéder d'un pas, tout en bien mesurant la longueur de ce pas pour ne pas rompre le contact avec leurs spectateurs et être condamnés à parler dans le vide.

Quant aux rapports entre le public et les hommes de théâtre, il existe deux conceptions différentes. L'une et l'autre peuvent être poussées à l'extrême. Cependant la vie théâtrale les applique rarement sous leur forme «pure». Celle-ci ne devrait se rencontrer jamais. Selon l'une de ces conceptions les spectateurs ne sont que des assistants plus ou moins passifs qui accueillent l'oeuvre portée à la scène en la subissant, se délectant au jeu, se berçant de leurs émotions éveillées, se noyant dans leur sentimentalité larmoyante. Ce type de théâtre convient à un impressionnisme peu exigeant au point de vue idéal. Dans la pratique du théâtre progressiste apparaît aujourd'hui beaucoup plus souvent une autre conception des rapports mentionnés: on cultive un théâtre où l'émotion éveillée par le jeu provoque le spectateur à prendre position en face de ce qu'il voit et entend, à manifester son adhésion ou son attitude polémique, ou au moins à réfléchir sur ce qui est joué. C'est le type du théâtre

politique, engagé qui veut choquer le public (Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Ivan Bukovčan).

Le théâtre socialiste tente d'influencer le public par tous les moyens et procédés qu'il a à sa disposition. Il tâche de faire appel à la raison du spectateur aussi bien qu'à ses sentiments, il s'efforce de susciter chez lui diverses idées et émotions. Ce théâtre n'entend renoncer à aucun moyen ou procédé qui peut servir à émouvoir le spectateur, à l'enchanter, à le faire frémir. Ces moyens et procédés — employés de façon proportionnelle et là où ils sont à leur juste place — sont utilisés à faire triompher l'idéal socialiste. Les hommes de théâtre socialistes de toute catégorie, qu'il s'agisse de théâtres forains à la campagne ou de théâtres d'avant-garde dans les grandes villes, doivent être à la hauteur des exigences idéologiques, s'y reconnaître dans la complexité du devenir du monde, savoir interpréter tous les méandres de son évolution dynamique. D'autre part ils doivent ne pas oublier que, dans leur artefact, il leur faut donner une image vraie du monde, sans copier la vie, transformer ses phénomènes de façon créatrice en un tout nouveau et les expliquer par là. Il faut souligner surtout que les hommes de théâtre socialistes devraient éviter de créer des artefacts théâtraux à thèse. Ceux-ci dégoûteraient par leur sécheresse, leur rationalisme étriqué, le manque de fantaisie ou d'émotion et arriveraient même à tuer les pensées et les idéaux les plus progressistes.

C'est dans le domaine de la musique d'agrément, à savoir dans les pièces à chants (l'opérette, le musical) que se trouve le plus grand danger qui menace l'art théâtral (avant tout celui d'amateurs) de le laisser en retard sur la marche des idées et de l'art et de provoquer ainsi un abaissement des critères. Nous n'avons rien contre n'importe quelle forme du théâtre musical. Au contraire. Nous savons combien il est difficile de faire justice à toutes ses exigences en ce qui concerne la dramaturgie et la mise en scène de même que le jeu des acteurs qui suppose une synthèse du discours, du chant et de la danse. Le théâtre musical remplit en grande part une fonction d'agrément à laquelle aucun théâtre ne peut renoncer, le théâtre socialiste non plus, parce qu'elle est l'une des conditions indispensables de l'efficacité de l'artefact théâtral. Le théâtre musical renforce et développe la position de la psyché du spectateur. Cette mission du théâtre ne disparaît pas dans la culture socialiste. Il s'agit seulement de débarrasser l'art théâtral de la soi-disant petite opérette vide de pensée, hypersentimentale, qui a d'ailleurs depuis longtemps terminé sa carrière de l'époque bourgeoise.

5

LES PRINCIPALES TÂCHES DU DIRECTEUR ARTISTIQUE

Sa principale occupation est de choisir les pièces qu'on a l'intention de porter à la scène.

D'où les prend-il ? Les sources sont variées. Aucune ne peut être exclue.

Le directeur artistique est avant tout un médiateur entre la production dramatique du passé et la réalisation concrète des pièces particulières. Le terme «passé» vise en premier lieu les oeuvres des classiques². Cependant il faut prendre en considération que nous ne les mettons pas en scène comme si c'étaient des exposés d'histoire littéraire sur les hommes et l'époque où elles sont nées. La mise en scène d'une pièce classique peut et doit toucher aux brûlants problèmes actuels. Rappelons le *Tartuffe* de Molière et les possibilités que cette pièce qui, au 17^e siècle, combattait l'obscurantisme de l'Eglise et la façon dont certains aventuriers abusaient de la foi religieuse, offre au metteur en scène de nos jours dans le sens d'une actualisation de la pensée de l'auteur quand il l'applique à l'hypocrisie sociale. Citons encore une pièce plus ancienne, la *Paix* d'Aristophane. Au 5^e siècle avant notre ère elle luttait pour la fin de la guerre entre Athènes et Sparte. Aujourd'hui, grâce à ses moyens comiques, elle peut aider à faire triompher l'idée que la paix est indispensable à notre monde. Enfin un troisième exemple. Songeons aux possibilités que le drame de Shakespeare *Hamlet* met à la disposition d'un metteur en scène de nos jours. Ecrite au début du 17^e siècle la pièce a été jouée par toutes les générations suivantes, parce qu'elle est capable de traduire les pensées, les désirs, les haines et les espoirs de chaque génération. Comme si c'était un polyèdre que chaque époque tourne selon sa vision du monde et son goût et exprime grâce à lui ce qu'elle pense et sent.

Le metteur en scène français Roger Planchon a dit à propos de l'attitude convenable, vivante, non pas littéraire ou historique, qu'il faut adopter en face des dramaturges classiques :

Ce qui est le plus important dans notre rapport aux classiques, c'est la nécessité de leur poser des questions. Les classiques nous répondent. Mais ce n'est pas tout. Par l'intermédiaire de leur oeuvre nous aussi répondons à notre époque. Chaque génération doit ainsi découvrir son auteur. Les classiques ne sont pas immuables et inchangeables si nous ne le sommes pas nous-mêmes.

Le directeur artistique et le metteur en scène peuvent exprimer les pensées et les sentiments des hommes de notre temps de façon plus pressante par l'interprétation pertinente d'une tragédie antique, d'un drame shakespearien ou d'une tragédie de Schiller que par le soi-disant réalisme direct (le terme est de Bertolt Brecht) d'une pièce à sujet contemporain. Nous pouvons nous rapprocher de l'actualité brûlante, de l'expression des pensées et des sentiments qu'attend de notre part notre époque, par l'intermédiaire d'une pièce historique. Aux jours sombres de Munich (1938), le drame de Jirásek *Jan Roháč* (de 1914) a fait une impression

² Le terme «classique» a pour origine le mot latin *classicus*, à savoir de première classe. Dans le domaine de ce qui est classique sont rangées les oeuvres dont la valeur idéelle et artistique est la plus grande, parce qu'elle a été vérifiée par le critique qui est indubitablement le plus incorruptible et le plus impitoyable — le temps. En général il s'agit d'oeuvres d'auteurs qui sont déjà morts, vieilles d'au moins un demi-siècle. Exceptionnellement on parle aussi de classiques vivants.

plus forte que n'aurait pu faire aucun autre drame rédigé en ce temps même, s'il eût existé. Il en est semblablement pour les féeries ou les pièces paraboliques. J. K. Tyl a écrit ses féeries (*Le Cornemuseux de Strakonice*, *La Femme têtue*, *Le Diable sur la terre*, *La Vision de Jiřík*, etc.) non pas pour s'évader de son époque, mais pour évoquer — grâce à ce détour qui n'était qu'apparent et que lui dictait aussi le besoin d'éluder la censure — les problèmes les plus actuels: celui de la liberté véritable du peuple, du patriotisme, des valeurs réelles de la vie, etc. De façon analogue, les pièces paraboliques de Bertolt Brecht visent le noyau même des problèmes de ses contemporains dans les années vingt, trente et quarante de notre siècle (*La Mère Courage* — celui de la responsabilité que l'homme a de la guerre; *La Résistible ascension d'Arturo Ui* — celui de la possibilité d'empêcher le fascisme).

On dit souvent que le directeur artistique est un théâtrologue (un chercheur du théâtre) dans le domaine de la praxis. On veut dire par là qu'il connaît la production dramatique de beaucoup de nations dans son évolution historique, qu'il est renseigné non seulement sur ce qui se passe dans la vie théâtrale de son propre peuple, mais aussi dans celle des grands centres mondiaux. Ce n'est que grâce à ce vaste savoir qu'il est en état de choisir rapidement les pièces à tous les points de vue essentiels — au point de vue de leur caractère idéologique, de leur efficacité artistique et des besoins de son ensemble théâtral.

Chaque grand metteur en scène a l'ambition de participer à la naissance de textes dramatiques nouveaux, de trouver pour son théâtre son propre auteur, ou même de provoquer l'activité de tout un «atelier» dramatique. Ce fut le cas de František Götze. Celui-ci introduisait au Théâtre National de Prague tout un groupe considérable d'auteurs — à partir de Jaroslav Hilbert, Karel Čapek, Edmond Konrád jusqu'à Vítězslav Nezval et Vladislav Vančura.

Le directeur artistique doit savoir évaluer chez les auteurs, même s'il est question d'auteurs épiques ou lyriques, s'ils sont doués pour le drame, et les engager à composer des pièces. C'est ce que fit le directeur artistique du Théâtre National de Prague quand il révéla pour la scène le poète František Hrubín. Evidemment il doit être capable de collaborer avec un auteur débutant. Au théâtre d'amateurs on rencontre aussi des tentatives de composer des textes dramatiques au niveau de la capacité et de la composition de l'ensemble (surtout s'il s'agit d'acteurs jeunes) d'une part et de la mentalité du public pour lequel il joue d'autre part. Une telle situation demande un directeur artistique expérimenté et possédant des qualités littéraires.

De nos jours on semble oublier qu'il faut exiger du directeur artistique ce talent qui est pourtant indispensable.

Le directeur artistique — c'est la moindre chose qu'on puisse attendre de sa part — doit être habile à arranger une pièce du passé selon les exi-

gences du moment présent et celles de sa réalisation par l'ensemble auquel elle est destinée. Quand il s'agit d'une traduction, il devrait la contrôler; il devrait lui-même savoir traduire une pièce de façon qu'elle puisse être aisément dite par les acteurs.

Pour que l'activité du directeur artistique au théâtre d'amateurs soit couronnée de succès, il faut qu'il établisse un fichier détaillé contenant des renseignements sur les pièces importantes de tous les temps, qu'il le tienne à jour complétant les fiches particulières par de nouvelles données. Un tel fichier pourrait comporter des informations sur le dramaturge en question et sur sa production, sur l'origine de chaque pièce, sur le nombre des personnages (hommes et femmes) et sur leurs traits caractéristiques. On devrait y trouver aussi une liste des changements de scène, des notes sur les mises en scène les plus connues et des extraits des critiques, etc.

Avant de monter un drame, avant sa lecture dans l'ensemble théâtral, on donne d'habitude des renseignements de tout genre sur le dramaturge, son époque, la situation sociale et artistique où la pièce est née. Ensuite le directeur artistique se concentre, au besoin avec le metteur en scène, sur une analyse minutieuse de la pièce. Elle concerne son idée, l'action, le caractère des personnages (leur comportement, leur langage, leurs rapports), la composition, etc. Ensuite les deux hommes de théâtre exposent pourquoi ils se sont décidés à choisir la pièce au moment et pour l'ensemble donnés, quel objectif idéo-politique ils ont eu en vue. L'une des tâches du directeur artistique consiste à rédiger un bulletin-programme destiné à la première. Le spectateur doit y trouver les informations essentielles sur l'auteur dramatique, sur la pièce et sur l'idée qui a orienté la mise en scène.

Le directeur artistique est obligé aussi d'élaborer le plan dramaturgique. Il faut entendre par là l'ordre proposé des premières qui auront lieu au cours de la saison théâtrale. Ce plan doit être distingué du répertoire du théâtre (de ce que le théâtre va présenter au cours de la période donnée — une semaine, un mois, etc.). Il doit inclure des numéros de clef, une sorte de sommets idéo-artistiques, et d'autres numéros qui les compensent pour lui procurer une complexité et variété au point de vue des idées, des sujets et des genres dramatiques. Cependant malgré sa variété le plan dramaturgique doit former un tout idéo-artistique, non pas offrir une simple somme de titres.

Le plan dramaturgique de tel théâtre n'est pas, comme on sait, déterminé uniquement par les intentions de la dramaturgie et de la mise en scène. Il dépend aussi du fait que le théâtre est l'une des institutions de la société. En l'établissant, il faut donc prendre en considération les divers anniversaires politiques de l'Etat et de la ville en question, ceux qu'a choisis le Conseil mondial de la paix, ceux aussi de dramaturges célèbres. Quand nous avons mentionné la problématique du public théâtral, nous avons déjà rappelé que le directeur artistique ne doit jamais

perdre de vue le caractère de celui-ci (son niveau intellectuel et esthétique, ses goûts, ses prédilections).

En concevant le plan dramaturgique, il faut tenir compte de la composition et du degré de maturité de l'ensemble (le nombre d'acteurs et d'actrices, leurs possibilités artistiques) et de l'âge de ses membres. Ce n'est pas un mystère qu'on trouve difficilement des pièces où l'on pourrait distribuer un plus grand nombre de rôles féminins. Paradoxalement on ne saurait faire entrer dans le plan une mise en scène d'*Hamlet*, de *Macbeth* ou de *Coriolan* si on ne dispose pas d'acteurs qui soient capables de s'acquitter non seulement des rôles des grands protagonistes, mais aussi de ceux du roi, d'Ophélie, de lady Macbeth, de la mère de Coriolan.

On le voit, le plan dramaturgique est la résultante de beaucoup de facteurs qui participent à son élaboration. Il devrait toutefois constituer un tout dont l'organisation soit dirigée par une intention concrète, comportant des sommets idéo-artistiques (dans le théâtre professionnel on les appelle les mises en scène profilées) aussi bien que des pièces dont la prétention est moindre ou qui sont même destinées seulement au délassement des spectateurs.

En jugeant l'activité dramaturgique — nous songeons à celle du directeur artistique et du metteur en scène conjuguées — son succès, son caractère initiateur, son conservatisme, nous devrions l'apprécier par rapport à la préparation des représentations réalisées. Cela veut dire: le choix de textes excellents ne garantit pas encore la réussite de leur mise en scène. Plus encore: il faut suivre la vie d'une pièce montée de la première représentation à travers toutes les reprises. Il est bien connu que quantité de pièces marquantes au point de vue idéo-artistique n'éveillent fortement l'intérêt que chez le public des premières, tandis que les représentations ultérieures qui montrent le côté «journalier» du répertoire produisent un effet sensiblement autre. Entre le plan dramaturgique et le répertoire joué il y aura évidemment toujours des différences. Il y a des mises en scène où le public afflue et dont la vie au théâtre est longue (elle dure parfois plusieurs décades, p.ex. la mise en scène de la *Princesse Turandot* de Gozzi par Vakhtangov.) Il y en a d'autres, éphémères, qui n'ont pas su faire penser les spectateurs et n'ont pas su les émouvoir. Il faut les compter parmi les échecs: inutile de dire qu'il vaut mieux les retirer du répertoire.

EN GUISE DE CONCLUSION

Le rôle du directeur artistique au théâtre est important. Une vision du monde vague, manquant de fermeté ou même déviée, un défaut d'initiative, enfin toute faiblesse se paient plus cher ici que dans n'importe quelle autre activité artistique.

Ses obligations liées étroitement à celles du metteur en scène qui font

de ces deux hommes de théâtre les inventeurs de la conception dramaturgico-scénique de l'artefact théâtral rappellent ce qu'on demande à l'homme politique: la connaissance de la vie, le don de la fantaisie et l'art de prévoir les situations qui peuvent surgir. Celui à qui manque la force de la pensée, qui ne dispose pas de vues politiques universelles, qui n'est pas doué d'une imagination facilement exaltée ni doté d'un savoir pratique du «métier» théâtral; celui qui n'a pas compris son époque, ses forces motrices, les principaux acteurs de son évolution dynamique; celui qui n'est pas exactement renseigné sur le public auquel s'adresse son théâtre — celui ne peut pas être un véritable directeur artistique. Tout cela vaut également pour le metteur en scène. C'est que le directeur artistique est un metteur en scène théorique, le créateur du plan idéal de l'artefact théâtral, mais en même temps il est aussi un artiste qui se figure concrètement la réalisation de cet artefact par les membres et les moyens de son ensemble théâtral.

UWAGI O DRAMATURGII TEATRALNEJ

STRESZCZENIE

Za dramaturgię teatralną uważa się całość czynności jednostki lub zespołu kierującego teatrem, która obejmuje przede wszystkim koncepcję inscenizacyjną w pewnym wyodrębnionym okresie (najczęściej w jednym sezonie teatralnym). Chodzi tu o przygotowanie utworu dramatycznego albo też innego dzieła literackiego przeznaczonego do inscenizacji teatralnej.

Dramaturgiczne supozycje stają się substancją teatralną w następstwie współpracy dramaturga z reżyserem, który podejmuje pracę razem ze swym zespołem i realizuje daną koncepcję z nim lub z innymi współpracownikami: scenografem, autorem muzyki, choreografem i in. W tej sytuacji należałoby mówić raczej o koncepcji dramaturgiczno-reżyserkiej w zakresie inscenizacji. Niekiedy bywa i tak, że w teatrze dramaturg i reżyser występują w jednej osobie (Jean Vilar, Leon Schiller, E. F. Burian i in.).

Termin „dramaturgia” miewa różne znaczenia. We Francji i w Rosji, obecnie zaś w Związku Radzieckim dramaturgiem nazywa się autora dzieła dramatycznego. Na niemieckim obszarze językowym, zgodnie z dziełem G. E. Lessinga *Hamburgische Dramaturgie*, pojęciem „dramaturgia” obejmuje się rozległy zespół zjawisk łącznie z teorią dramatu oraz z tym wszystkim, co związane jest z wystawieniem sztuki na scenie.

Jednym z głównych zadań dramaturga jest dokonanie możliwie najbardziej wnikliwej analizy dramatu lub przeznaczonego do inscenizacji tekstu, tak aby uświadomić sobie jego siłę oddziaływania w postaci teatralnej. Istnieje pewna kategoria reżyserów, która tekst dzieła dramatycznego uważa jedynie za punkt wyjścia i na nim dopiero komponuje własny scenariusz stanowiący właściwą podstawę inscenizacji.

Odpowiedzialność dramaturga jest bardzo poważna. Mglistość ideowa, myślowa chwiejność i nieokreśloność, a wreszcie artystyczne niezdecydowanie mszczą się tutaj znacznie szybciej i mocniej niż w jakimkolwiek innym dziele sztuki.

Nie może być prawdziwym dramaturgiem człowiek bez szerszych horyzontów politycznych, ktoś pozbawiony polotu i fantazji, niezbyt dobrze obeznany z tajni-

kami teatralnego „rzemiosła”, ktoś, kto się nie orientuje dobrze w sprawach dnia codziennego i kto nie zna publiczności stanowiącej widownię jego teatru. Te sprawy dotyczą także reżysera teatralnego. W istocie rzeczy dramaturg to nie tylko reżyser-teoretyk, twórca ideowego planu artefaktu teatralnego, lecz również artysta, który realizuje konkretny spektakl teatralny za pomocą środków teatralnych i przy pomocy zespołu aktorskiego.

Przełożył Jan Trzynadlowski