



Dictionnaire des théâtres du monde

Théâtralité

Caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier lieu, le texte. On dira par exemple d'un texte dramatique qu'il contient une certaine théâtralité parce qu'il se présente sous une forme dialoguée. Ainsi, il s'oppose au roman, à l'essai ou à la poésie. La forme dialoguée suppose la mise en présence de forces diverses qui tantôt s'allient, tantôt s'opposent sur la base d'un objet commun. Il y a présence d'une théâtralité forte dans un dialogue lorsque celui-ci se constitue à partir d'un certain nombre d'enjeux qui, par lui, deviennent visibles sous nos yeux. Pourtant, on n'aurait aucune peine à trouver des textes dialogués qui, bien que possédant des enjeux, soient dépourvus de théâtralité. La présence de l'enjeu ne suffit pas à épuiser l'idée d'une théâtralité du texte. Il faut y ajouter l'existence d'une manière spécifique de travailler la langue. Il existe de nombreux textes non dialogués qui recèlent cette théâtralité langagière. En effet, le discours, par la forme de son écriture, peut lui-même être une forme de représentation de la langue. Le vers racinien par exemple ou la langue claudélienne sont dans ces cas-là. Il en va de même pour un certain nombre d'autres textes qui n'appartiennent pas au genre théâtre. Depuis les années soixante-dix, on a pu voir des metteurs en scène se tourner vers des textes apparemment non théâtraux qui leur semblaient au moins faire jeu égal avec la production d'œuvres théâtrales nouvelles ou avec celles que le passé nous a léguées. La charge de théâtralité des textes retenus était ainsi supposée constituer une meilleure base de travail que la stricte appartenance d'autres œuvres au genre théâtral.

Au sens plus restreint, la théâtralité désigne le caractère représentatif des seuls éléments scéniques à l'exclusion du texte. Artaud a souvent souhaité l'avènement d'une théâtralité qui ne doive rien à une soumission au texte, au théâtre littéraire. Il réclamait la possibilité de déployer une écriture spécifique, une écriture de la scène où le mot ne bénéficierait d'aucun privilège, et où la théâtralité serait localisée dans l'espace de la scène conçu comme lieu physique de production d'hiéroglyphes et non comme dispositif représentationnel. Même si elle n'a pas du tout mis fin à une théâtralité issue du texte, la mise en scène moderne a déployé les ressources de la théâtralité incluse dans l'écriture scénique. Elle a sollicité le jeu de l'acteur comme vecteur principal de représentation (comme le firent par exemple un Copeau ou un [Vilar](#)), elle a aussi beaucoup contribué au déploiement de toutes les potentialités de l'espace scénique mobilisant dans la construction d'une image souvent sophistiquée les ressources de la scénographie ainsi que de l'art du costume et de la lumière. Elle a enfin exploré la théâtralité incluse dans le lieu scénique lui-même en faisant prendre conscience des possibilités significatives du rapport salle-scène ou en faisant représenter des œuvres dans des lieux historiques, des lieux de vie sociale ou de vie quotidienne.

Dans l'histoire du théâtre occidental, la théâtralité est à la fois une valeur qu'il faut désirer et un écueil qu'il faut craindre. Le mot recouvre en effet une charge égale de positivité et de négativité. L'usage positif de la notion est manifeste chaque fois que le théâtre est menacé d'être confondu avec la « vie » : il est alors judicieux de rappeler que toute représentation est un simulacre, une forme, et que la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente ; l'usage négatif de la notion apparaît, au contraire, chaque fois que le théâtre oublie le réel, qu'il se complaît dans la célébration de ses propres codes, qu'il s'enferme dans ses propres conventions : alors la théâtralité n'est plus que la marque irrécusable du mensonge et de l'aveuglement.

Post-scriptum

La théâtralité est la qualité spécifique de ce qui est théâtral. Lapalissade ou concept moteur ? Pour éviter les dérives métaphysiques, le mieux est de se référer à l'histoire et aux origines du théâtre (occidental du moins). Le théâtre est le lieu d'où l'on voit (theatron), mais que voit-on ? Des mots si l'on en juge par l'importance que les textes ont prise dans la transmission du patrimoine théâtral. Là

est le paradoxe. Comment peut-on voir des mots ? On ne peut les voir que s'ils sont transformés en matière sensible, c'est à-dire en voix et en corps mouvants, ce que, à la suite de [Novarina](#), on pourrait appeler « la théâtralité respiratoire de la page ». La voix, matière sonore, par la richesse et la variété de ses timbres, de ses rythmes, de ses silences, de ses intensités, de ses intonations fait percevoir les pensées et affects ; elle les relaie au corps qui par sa mobilité (codée ou chorégraphiée), traduit métaphoriquement les « mouvements » d'une action, le plus souvent un conflit – externe ou interne – avec un enjeu, dans le théâtre occidental. L'action scénique traduite en paroles – car parler c'est agir comme le dira au XVII^e siècle d'Aubignac – est la métaphore d'une action (le mot vient de agere qui veut dire conduire, mener) qu'on ne verra pas. Autrement dit le théâtral se situe dans le sensible, à l'intersection du visible (les images) et de l'invisible (les mots) ; le théâtral est une vaste métaphore du visible. Pour saisir cette réalité d'un genre particulier, telle qu'elle a existé jadis, le meilleur exemple, aujourd'hui, en est donné par le théâtre Nô : on y parle mais autrement, on s'y costume mais autrement, on s'y déplace mais autrement, on y vit mais autrement. Là est sa spécificité. Si l'on parvenait à cerner les conditions minimales, à la fois nécessaires et suffisantes, du fonctionnement théâtral, on saurait ce qu'est la théâtralité, étant entendu que cette notion, tout abstraite qu'elle est, est évolutive et inscrite dans l'histoire ; étant prévisible aussi, a contrario, qu'il n'y a peut-être qu'une différence de degré, non de nature, entre les manifestations divergentes de la théâtralité. Ce qui a pour conséquence d'introduire une certaine permanence et une certaine stabilité dans un concept que l'on pourrait croire insaisissable ; pour conséquence aussi d'empêcher de considérer comme totalement étanches les frontières qui séparent des modes très opposés de fonctionnement théâtral, tels le théâtre de Boulevard occidental et les [théâtres rituels](#) chamaniques : les choses ne sont jamais ni si nettement tranchées ni si parfaitement protégées de toute influence qu'il n'y ait adultération réciproque.

Tout d'abord la théâtralité naît dès qu'il y a adresse d'un émetteur à un récepteur ; système de communication gestuelle, verbale, auditive ou visuelle, il n'importe ; communication médiante (par personnages interposés) ou immédiate (au cabaret). De toute façon l'altérité est à la base de la théâtralité, même si les spectateurs sont plus ou moins acteurs (comme dans les théâtres rituels ou les formes d'[agit-prop](#)). Même les monologues sont adresse : à soi comme à un autre, au monde, à Dieu. La prière du jésuite dans le Soulier de satin est peut-être la forme la plus haute de dialogue à une seule voix, car, comme le dit Claudel lui-même : « Dieu nous parle par les prières que nous lui adressons ».

Le dédoublement découle tout naturellement de l'altérité : c'est un autre qui parle, et qui parle comme un autre, c'est-à-dire qui se métamorphose. La théâtralité suppose fiction, fabrication mentale d'une identité, d'une fable, d'un costume, d'une gestuelle qui creusent, par toutes leurs marques d'altérité, la distance qui sépare l'un (le récepteur) de l'autre (l'émetteur). Cette métamorphose peut aller jusqu'à la dépossession de soi et à la possession par des forces magiques ou mythiques (héros ou dieux chez les Grecs et certaines populations d'Extrême-Orient, furor chez les Latins, émanations de l'au-delà chez les Japonais) ; le masque, le grime, les costumes, la danse y aident puissamment. La métamorphose peut n'être qu'un jeu, dans le théâtre occidental laïcisé. Les effets du premier type de métamorphose sont religieux, profondément mobilisateurs de l'être du participant ; les effets du second sont simplement intellectuels, sensoriels ou hédonistes. Mais des deux côtés on assiste à un dédoublement et à un redoublement du monde, qui se sont longtemps (et encore maintenant dans certaines cultures) inscrits dans l'ordre du rapport au divin, avant d'être perçus par les Églises de la chrétienté comme une entreprise luciférienne qu'il fallait à toute force éradiquer.

Mais ce dédoublement/redoublement du monde ne peut être qu'indiqué, signalé : le théâtre est et n'est qu'un microcosme et, si ambitieusement qu'on y convoque le monde (comme le fait [Goethe](#) dans ses deux *Faust*), il ne saurait être qu'un signe du macrocosme. Tout au théâtre, dès lors, n'est que substituts, déplacements, décalages, prélèvements, valant-pour, autrement dit métaphores et métonymies : le personnage n'est qu'un acteur (et l'acteur n'est pas le personnage), la beauté n'est qu'un maquillage, la puissance n'est qu'un costume, les affects ne sont que des mots, les idées ne sont que... des idées et, du coup, il n'y aurait guère que les mots qui, au théâtre, ne mentiraient pas si le théâtre n'était justement, par sa nature d'image du monde, inconsistent et trompeur. Tout au théâtre est [figure](#) – au double sens d'apparence concrète et de jeu rhétorique –, tout y fait signe.

Mais il y a deux façons de faire signe, l'une discrète qui laisse au spectateur le soin (et le plaisir) de faire le travail d'interprétation ; l'autre qui veut à toute force montrer que le théâtre n'est qu'un jeu et empêcher toute illusion de prendre corps. On a affaire alors à une théâtralité affichée à l'aide de procédures diverses qui touchent au jeu comme à la scénographie : construction et déconstruction à vue du décor, effacement des coulisses, habillage et métamorphose à vue des comédiens en personnages, distribution à contre emploi (sexe ou âge) des rôles, surjeu ou ironisation du jeu, mise en opposition des images scéniques et du texte, ruptures de ton... Cet exercice, plaisant car il fait assister à la fabrique du théâtre, pourrait avoir l'inconvénient d'étouffer dans l'œuf toute émotion : conception réductrice de la théâtralité, dès lors. Mais de façon plus subtile, on sait très bien aujourd'hui rendre le spectateur complice d'un double jeu : on démystifie le théâtre pour tout un

aspect de sa « cuisine » et on laisse d'autre part les acteurs aller, dans l'expression de leurs affects, jusqu'au bout de leur sensibilité (par exemple dans *Le Mariage de Figaro* mis en scène par Christophe Rauck, Comédie-Française, 2007).

Au sens le plus fort, la théâtralité se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque.

Rédacteur(s)

[J.-M. PIEMME](#) [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 : texte Artaud (A.) Copeau (J.) Vilar (J.)
jeu lieu représentation Novarina (V.) voix action Soulier de satin (le) Goethe (J.W.) Faust
interprétation Rauck (Ch.) Mariage de Figaro (le)

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