



HAL
open science

Théâtralité

Benoît Barut

► **To cite this version:**

| Benoît Barut. Théâtralité. Dictionnaire Eugène Ionesco, 2012, pp.597-599. hal-01523337

HAL Id: hal-01523337

<https://hal.science/hal-01523337>

Submitted on 16 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Théâtralité

Benoît BARUT (Polen EA4710 – Cepoc)

(Notice du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2012, p. 597-599.)

[597] Par le terme de théâtralité, on désigne les spécificités esthétiques propres au théâtre. La première d'entre elles tient à la double nature du théâtre, à la fois genre littéraire et art du spectacle. Dans cette perspective, la théâtralité consiste en « une épaisseur de signes », pour reprendre la définition de Barthes, une polysémioticité plaçant à côté du texte à dire une somme de langages non-verbaux lié à la représentation : le jeu de l'acteur (ton, gestuelle), l'aspect du personnage (maquillage voire masque, coiffure, costume, accessoires), l'aspect du lieu scénique (décors, lumières) et l'environnement sonore (musiques, bruitages). Dans cette perspective, les auteurs du Nouveau Théâtre ont promu la théâtralité en « délittérisant » le théâtre. Ionesco en particulier – pour qui « tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets. Il n'y a pas que la parole » (*Notes et contre-notes*) – s'en prend au théâtre de conversation, aux discussions des comédies de salon et propose des pièces qui sont de véritables spectacles.

Il faut pourtant préciser que la théâtralité n'est pas le spectacle en tant que tel mais le spectacle en puissance contenu dans le texte auctorial. Selon Barthes, « la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation ». « La théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente », précise Jean-Marie Piemme. La scène est clairement inscrite dans les textes de Ionesco, notamment à travers les didascalies qui donnent une trame précise et quasi impérative du spectacle souhaité. « Il est très difficile, dans ce théâtre, de faire fi des didascalies », témoigne le metteur en scène Laurent Pelly. Mais il ajoute, prouvant ainsi que la théâtralité dépasse le cadre strict des didascalies : [598] « C'est tellement écrit, d'une telle rigueur de construction, que tout ce qu'on peut inventer appauvrit. » De fait, la théâtralité correspond plus largement à un sentiment du spectacle, à une science infuse de la scène qui, pour être parfois maladroitement exprimée, est bien réelle : « Il arrive parfois que l'auteur ne s'explique pas clairement. Pourtant, il se comprend mieux que le metteur en scène, son instinct est presque toujours plus sûr, s'il est vraiment homme de théâtre. Un authentique auteur de théâtre porte le théâtre en lui, le théâtre est son système spontané d'expression (son langage). » En conséquence, le metteur en scène doit obéir, « il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle » (*Notes et contre-notes*) ; il doit s'en remettre complètement à l'auteur, maître instinctif du sens, de l'intégrité et de l'efficacité scéniques de l'œuvre.

La théâtralité correspond donc au « devenir-spectacle » du texte (lequel est inscrit explicitement ou non dans la brochure) et non au spectacle effectif que l'on tire du texte. Et dans ce devenir-spectacle, une place particulière revient à la parole vive et prononcée sur scène. Autrement dit – c'est sa deuxième caractéristique majeure – la théâtralité correspond aussi à « une manière spécifique de travailler la langue » (Jean-Marie Piemme), soit un compromis entre le dit et l'écrit, une oralité recrée, une spontanéité travaillée. C'est donc une langue oxymorique qu'on peut se mettre en bouche, propre à être proférée sur scène sans pour autant cesser d'être littéraire. La langue théâtrale de Ionesco est naturellement scénique. Sa texture et sa rythmique sont propres au jeu. Ses dialogues ne donnent pas dans l'artificialité langagière ; phrases courtes, lexique courant et syntaxe simplifiée dominant. Cela n'empêche nullement une manière de poésie simple et poignante, comme dans la tirade du chat roux du roi Bérenger. En outre, sur ce fond de langage ordinaire et conforme, on relève fréquemment des raffinements inattendus qui détournent de toute platitude : jeux sonores ou jeux de mots, images fortes et/ou répétitions maîtrisées ne sont pas rares. Les dérapages contrôlés (le syllogisme du Logicien), les sociolectes populaires (la pittoresque Concierge du *Nouveau Locataire*), les cris de détresse (ceux de Choubert ou du Policier jouant son père) ou, au contraire, les clichés ou slogans (« La part du lion pour les oies ! ») sont autant de procédés verbaux qui font mouche. Même lorsque le langage se disloque, comme dans *La Cantatrice chauve*, il ne manque pas de passer la rampe.

Dans *Notes et contre notes*, Ionesco avance sa propre vision de ce qui constitue la spécificité du théâtre en tant que genre. Bien que fondés sur sa propre dramaturgie, les critères définitoires qu'il avance renvoient aux « schèmes instinctifs permanents de la nature objective du théâtre ». Il en [599] est deux principaux, cumulables et largement déclinables : l'antagonisme et le paroxysme. En premier lieu, le théâtre est en effet fondé sur un schéma binaire d'oppositions, le conflit verbal n'en étant que la manifestation la plus évidente. « Tragique et farce, prosaïsme et poétique, réalisme et fantastique, quotidien et insolite, voilà peut-être les principes contradictoires (il n'y a de théâtre que s'il y a des antagonismes) qui constituent les bases d'une construction théâtrale possible. » Dans cet éclatement des catégories admises point déjà le second schème. De fait, Ionesco cherche à « revenir à l'insoutenable » car « seul ce qui est insoutenable est profondément tragique, profondément comique, essentiellement théâtre ». Pour lui, la vraie mesure du théâtre est dans la démesure d'où un théâtre où tout est poussé au paroxysme. Le naturel et le réalisme sont donc brutalement remis en cause : « Éviter la psychologie [...]. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. » Le théâtre devient logiquement un lieu privilégié de l'onirisme – « Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures » – et lorgne vers l'abstraction. Ionesco voudrait « dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier » afin d'« exprimer le conflit pur, le drame pur, dans sa vérité essentielle ». Son vœu est bien d'arriver à un « dramatisme » comparable à celui qu'il repère dans la peinture voire de produire un équivalent théâtral de la peinture non-figurative contemporaine. Dans ce souhait d'épuration et en pensant à ses *Chaises*, Ionesco finit par voir dans le théâtre « l'endroit privilégié où rien ne se passerait ». Nouvelle et violente contradiction : le théâtre est à la fois hyper- et anti-dramatique. La théâtralité ionescienne est bien le lieu du paradoxe.

Bibliographie

Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques* [1964], Seuil, coll. « Points », 1981, p. 44-50.

Laurent PELLY, « Pièces démontées », in Marie-France IONESCO et Norbert DODILLE (dir.), *Lire, jouer Ionesco. Colloque de Cerisy*, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 539-546.

Jean-Marie PIEMME, « Théâtralité », in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas, 1998, p. 1614-1615.