



Agôn
Revue des arts de la scène

5 | 2012
L'entrée en scène

Introduction

Sylvain Diaz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2471>

DOI : [10.4000/agon.2471](https://doi.org/10.4000/agon.2471)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sylvain Diaz, « Introduction », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2471> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2471>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Introduction

Sylvain Diaz

- 1 Commentant l'entrée en scène de la Berma et son effet produit sur le jeune Marcel dans *Du Côté de Guermantes* (1921), Denis Guénoun remarque, dans *Actions et acteurs* (2005), que cette apparition ne saurait être que déceptive. C'est que « l'entrée s'inscrit dans la forme désirante du regard spectateur, l'actrice n'en fournit que la décevante occasion »¹. Déjouer – consciemment, à l'inverse de la Berma – les attentes et désirs du regard spectateur, tel semble le principe créateur qui guide dans l'élaboration de l'entrée en scène un certain nombre d'artistes contemporains, relevant tant du champ de la danse que du théâtre ou du théâtre de rue. La plupart des artistes convoqués dans les contributions qui suivent travaillent à perturber l'entrer en scène, quand ils ne l'annulent tout simplement pas. Cet épuisement d'une séquence décisive de toute représentation spectaculaire procède néanmoins selon des modes différents que cette introduction se propose de mettre en évidence.

L'entrée accidentée

- 2 En tête de cette partie, l'article d'Emmanuel Cohen nous invite à l'exploration d'un répertoire méconnu, celui du théâtre Dada. À l'origine de cette réflexion, un simple oubli technique – peut-être fondateur d'une dramaturgie singulière de l'entrée en scène – de Tristan Tzara qui occupait le poste de régisseur lors d'une représentation de *Sphinx und Strohmann* du peintre Oskar Kokoschka à la Galerie Dada de Zurich en 1916. Or, la représentation de cette pièce impressionniste sur l'amour déçu suscite chez le public un accès de rage extraordinaire, explique Emmanuel Cohen : « Grâce ou à cause de Tzara, les effets spéciaux sonores et visuels qui accompagnent les entrées en scène de la Mort, personnage de la pièce, sont déclenchés à contre-temps ». Ce sont ainsi tous les codes de la représentation qui, dans cette entrée en scène analysée de manière précise, se trouvent progressivement remis en cause, semant le trouble parmi le public : « une certaine incertitude naît chez le spectateur. Que suis-je en train de voir ? ». Selon le principe de la sérendipité, semble ainsi s'inventer, dans cette entrée en

scène « accidentée » de *Sphinx und Strohmann*, « la théâtralité dadaïste pour les années à venir », ainsi que l'écrit Emmanuel Cohen.

L'entrée réitérée

- 3 C'est sur un autre mode que se trouve épuisée l'entrée en scène dans les spectacles de Tadeusz Kantor qu'analyse Bernadette Bost dans un article intitulé « Entrer ou rentrer en scène ? ». À partir notamment de l'exemple du spectacle *Qu'ils crèvent les artistes* créé en 1985, celle-ci explique que l'entrée en scène constitue un élément structurel important de ce répertoire. La scénographie incertaine de ce spectacle – Bernadette Bost la décrit comme « un dehors-dedans, illimité par l'obscurité du fond de scène » – s'organise, comme celle d'autres pièces de Kantor, autour d'une porte, porte « pauvre, révélant les planches mal ajustées qui la constituent ». De cette porte, surgiront bientôt tous ces « disparus qui hantent la mémoire, et donc le lieu de passage du monde des morts au monde des vivants, pour réactiver à jamais la vie au-delà de la mort ». L'espace de *Qu'ils crèvent les artistes* n'est donc pas celui d'une entrée mais bien d'une rentrée en scène : résolument, ces revenants font retour, leur apparition s'organisant parfois selon le principe de la parade propre au cirque dans lequel la compagnie de Kantor, Cricot 2, trouve son origine. La rentrée des personnages participe dès lors de l'élaboration d'une « dramaturgie suspendue d'une éternelle entrée en scène », commentée avec grande acuité par Bernadette Bost.

L'entrée répétée

- 4 Dans les formes artistiques les plus contemporaines, l'épuisement de l'entrée en scène procède moins d'une réitération que d'une répétition que met en évidence deux articles dans le champ du théâtre d'abord, de la danse ensuite.
- 5 Explorant deux spectacles récents du Vivarium Studio et de l'I.R.M.A.R., l'Institut des Recherches Menant À Rien – *L'Effet de Serge* (2007) et *Fond des choses : outils, œuvres et procédures* (2012) –, Julie Sermon relève dans son article la répétition des entrées en scène épuisant progressivement ce qui devrait constituer une séquence fondatrice du spectacle. Ces deux spectacles procèdent en effet d'une dramaturgie discontinuée, fondée sur la succession de numéros – succession néanmoins non virtuose mais bien accidentée, succession non rapide mais bien ralentie, obligeant le spectateur à une modification sensible de son regard sur ce qui est représenté. Dans son article, Julie Sermon formule ainsi l'hypothèse selon laquelle « la gratuité qui caractérise ces entrées – qui se donnent arbitrairement, ou du moins pour ce qu'elles sont, sans grande raison ni compensation – est précisément ce qui fait d'elles l'endroit où se noue un autre rapport possible aux “choses”, aux “voix”, à “l'espace” et à “l'image” ».
- 6 Dans un article intitulé « Entrer, d'un pas, dans le flux de ce monde », Claudia Palazzolo propose, quant à elle, de faire retour sur une pièce majeure ayant suscité, au moment de sa création en 2004, un déferlement de réactions et de discours, dont l'abondance est, dans le champ de la danse contemporaine, quasi sans précédent : *Umwelt*, de Maguy Marin. C'est que ce spectacle repose lui aussi sur « la répétition obsessionnelle, idéalement infinie, de l'entrée en scène de l'interprète dans l'espace de la scène ». Si elle épuise l'entrée, cette répétition de la même séquence – c'est en marchant de

manière « ordinaire, banale » que chaque danseur entre en scène – n'épuise pas pour autant le regard du spectateur, invité à l'inverse à changer de régime perceptif : « Dans le flux confus des vies où chaque chose se confond avec une autre et leurs icônes avec les choses elles-mêmes, on est placé face à notre responsabilité de choisir de s'abandonner à l'incessante danse des entrées ou d'essayer d'aiguiser notre perception et de construire un sens dépassant tant l'histoire individuelle que la parabole », conclut Claudia Palazzolo.

L'entrée annulée

- 7 Épuiser à force de répétition, réitération, l'entrée en scène est tout simplement impossible dans les productions du Tg STAN qu'analyse Anne Pellois parce que l'acteur est toujours déjà là quand le spectateur entre dans la salle. Quatre spectacles servent de support à son article intitulé « L'acteur déjà là du Tg STAN » : *Tout est Calme* (2001) et *Poquelin* (2004) qui instaurent sur scène un espace de coulisses à vue mais clairement séparées de l'aire de jeu ; *My Dinner with André* (2005) et *En Quête* (2003), l'espace scénique est constamment occupé par les acteurs qui ne sortent jamais de l'espace de jeu, sans qu'y soit ménagé un espace de coulisses. À partir de ces exemples, Anne Pellois analyse de manière précise les conséquences de cette présence en continu de l'acteur, du point de vue tant de la détermination de l'espace scénique que de celle de la construction du personnage. Dans l'annulation pure et simple de l'entrée en scène, c'est toutefois surtout la relation du spectateur à la représentation qui se trouve perturbée : « En se posant la question "qui parle ?", en oscillant sans cesse entre temps réel et temps de la fiction, entre une parole de fiction et une parole réelle, adressée, le spectateur ne peut pas s'installer dans le spectacle, il est sans cesse dérouté par cette omniprésence de l'acteur, par cette instabilité du "je" qui s'adresse à lui, dont la seule constante serait une présence d'une absolue sincérité », conclut Anne Pellois.
-

NOTES

1. Denis Guénoun, *Actions et acteurs - Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, collection « L'Extrême Contemporain », 2005, p. 125.