



**Agôn**  
Revue des arts de la scène

**5 | 2012**  
**L'entrée en scène**

---

## Introduction

Sylvain Diaz

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2472>  
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 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2472>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Introduction

Sylvain Diaz

---

- 1 En dramaturgie, l'entrée en scène engage nécessairement deux questions différentes qu'il convient d'approcher de manière disjointe, même si c'est pour finalement les conjointre : l'entrée en scène renvoie d'abord à l'apparition d'un personnage, ensuite au commencement de toute pièce.

## Apparaître

- 2 « Entrez », « Faites entrer », répètent à l'envi les personnages d'*Un Fil à la patte* (1894) de Feydeau, paradigme du vaudeville aux portes qui (littéralement) claquent – on se souvient qu'au dernier acte, victime d'un courant d'air, Bois-d'Enghien se retrouve en caleçon coincé devant la porte close de son appartement. De telles répliques témoignent de la circulation intense des personnages sur la scène qui constitue en vérité l'enjeu de toute œuvre dramatique, quelque soit son genre, quelque soit son époque. L'écriture se fait chorégraphie du ballet des personnages qui évoluent sur la scène, chorégraphie réglée pour la première fois dans la dramaturgie classique ainsi que le rappelle Marc Douguet dans un article intitulé « Entrée en scène, entrée en acte ». S'ils sont peu nombreux, les personnages de *Rodogune* (1645) – au nombre de sept – ou d'*Andromaque* (1667) – au nombre de huit – ne cessent d'entrer, de sortir et de revenir sur scène. Tant et si bien que la plupart des entrées en scène sont avant tout des retours sur scène... Or, rappelle Marc Douguet, « ceux-ci sont limités par une règle tacite : un personnage ne peut pas entrer en scène deux fois au cours du même acte (c'est-à-dire qu'il ne peut pas revenir sur scène tant qu'un entracte n'a pas eu lieu) ». Cette règle informe sensiblement la composition dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle, engageant de manière décisive une « Dilatation du temps » et une « Courbure de l'espace » dramatiques qu'explique avec précision Marc Douguet, nous invitant à redécouvrir le théâtre classique.
- 3 Il en va tout autrement dans le théâtre moderne et contemporain, ainsi que le constate André Wilms : « Les auteurs écrivent de moins en moins d'entrées ; les personnages sont toujours là »<sup>1</sup>. C'est ce que pourrait illustrer les pièces du dramaturge japonais Oriza Hirata. Dans un article à paraître, Marion Boudier commente ce « théâtre-aquarium »,

ainsi que le désigne son auteur, où l'on observe le permanent va-et-vient de personnages qui ne cessent d'entrer et de sortir – « dans une pièce, note Marion Boudier, on compte en moyenne cinq entrées par personnages, soit pour une vingtaine de personnages, une centaine d'entrées (et autant de sorties) en 1h30 seulement de représentation en moyenne ! » – comme l'« on regarde les poissons qui nagent ». Cette répétition de l'entrée en scène participe nécessairement de son épuisement, voire de son annulation comme le dit l'auteur de l'article, annulation déportant son enjeu vers les spectateurs qui sont sans doute les seuls à entrer dans le théâtre d'Oriza Hirata.

- 4 À l'inverse, l'œuvre d'Enzo Cormann témoigne peut-être d'une tentative de relégitimation de l'entrée en scène par une redéfinition de son enjeu « poétique », pour reprendre le terme forgé par l'auteur. Celui qui se présente sur la scène ne vient pas d'*ailleurs*, explique Mireille Losco-Lena au cours d'un article qui étudie avec acuité les différents textes romanesques, dramatiques et théoriques de l'auteur : la coulisse d'où il peut techniquement surgir n'est pas un autre monde coupé du nôtre et nimbé de mystère : elle appartient à l'enceinte de l'assemblée théâtrale. En somme, conclut Mireille Losco-Lena, « sortir de la coulisse équivaut toujours à venir de la salle : l'entrée en scène ne saurait être pensée sur le modèle de l'épiphanie ». Point d'épiphanie, donc, dans le théâtre d'Enzo Cormann qui pourfend la vedette réduite au rang de caniche dans le *Dit de l'impétrance*. Délégué par l'assemblée théâtrale, celui qui se présente sur la scène se doit d'être un « passeur », un « conducteur » caractérisé par l'« abnégation », le « renoncement joyeux à la confiscation individuelle de l'œuvre au profit d'une co-opération du singulier et du pluriel ». Et Mireille Losco-Lena de conclure à l'élaboration, dans la poétique cormanienne, d'« une forme de contrat social, fondateur d'une pratique artistique d'essence démocratique ».
- 5 Annuler ou relégitimer l'entrée en scène revient en vérité toujours pour les auteurs à redéfinir les enjeux – poétiques et politiques, artistiques et idéologiques – d'une apparition qui se confond souvent avec le commencement même de l'œuvre.

## Commencer

- 6 Si, dans son introduction au présent dossier, Jean-Loup Rivière, avec raison, pointait du doigt l'absence de travaux sur l'*incipit* théâtral, il convient néanmoins de mentionner les textes que Michel Vinaver a consacrés à cette question, tout particulièrement dans le volume *Écritures dramatiques* (1993) où il étudie les scènes inaugurales des principales œuvres de notre répertoire, engageant alors une réflexion décisive sur le commencement poursuivie dans ses écrits théoriques.
- 7 La théorisation de l'*incipit* dramatique dans la pensée vinavérienne procède d'abord du constat d'une uniformité du commencement des pièces de théâtre, du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. à nos jours : « Ce qui est constant, explique-t-il, c'est que ça démarre par la rupture d'un état d'inertie [...] et donc par le déséquilibre d'une situation. Il faut ça pour qu'une pièce démarre. C'était vrai dans la dramaturgie des anciens Grecs et ça l'est encore aujourd'hui : il faut que quelque chose à un moment donné manque, ou se dégingue, ou soit violé pour que l'action démarre »<sup>2</sup>.
- 8 Si les Classiques ont tenté de domestiquer cette violence de l'*incipit* théâtral sous la forme – encore une fois réglée, normée – de l'exposition, celle-ci semble désormais impossible à Michel Vinaver : « Impossible de ne pas être abrupt dans les démarrages. Il ne peut pas y

avoir d'exposition. La naissance d'une pièce c'est comme une petite explosion atomique »<sup>3</sup>. Cette « petite explosion atomique », Michel Vinaver en trouve le modèle non dans le champ théâtral mais dans le champ pictural : c'est celui, inattendu, de l'Annonciation – également exploité par Jovet dans ses cours au Conservatoire<sup>4</sup> – à partir desquels l'auteur va composer la scène inaugurale de son grand œuvre, *Par-dessus bord* (1972). C'est que l'Annonciation constitue pour Michel Vinaver un modèle contradictoire, ainsi que le montre un article du dossier consacré à cette pièce. Tout à la fois « alliance » et « affrontement », « recul » et « assentiment », l'Annonciation est traversée d'un mouvement contradictoire, l'entrée risquant à tout instant de se faire sortie, ainsi que l'illustre dans *Par-dessus bord* l'échange inaugural entre Lubin et Mme Lépine. En ce sens, l'Annonciation est le modèle (absolu ?) d'une entrée en scène qui, assumant le risque de la mise en présence de deux figures antagonistes, éprouve la « nécessité d'un dire » dont doit témoigner tout *incipit* selon la belle formule de Jean-Loup Rivière.

- 9 Au modèle culturel qui prévaut pour la composition de l'*incipit* théâtral dans la dramaturgie vinavérienne, Enzo Cormann préfère un modèle scientifique. Dans ses pièces, l'entrée en scène initie un processus d'« examen » conçu comme une « opération », comparable à une « leçon d'anatomie », explique encore Mireille Losco-Lena : « L'entrée en scène de l'acteur, en déclenchant la fiction dramatique, est une manière de coup de scalpel amorçant la dissection d'un corps – celui du personnage et de son histoire – pour en prendre connaissance, ou du moins en interroger les énigmes, tout cela pour le compte de l'assemblée ». Sur la table de dissection, se trouve néanmoins souvent exhibé ce qui ne se dissèque pas : « la part de monstrueux » de Gilles de Rais ou des Sœurs Papin. Enzo Cormann « expose à la lumière la part de l'ombre qui ne s'éclaire pas », écrit Mireille Losco-Lena qui conclut son analyse de cette « dramaturgie du clair-obscur – lumière de l'examen démocratique, nuit de la monstrueuse humanité – » par cette belle formule : « l'entrée en scène cormannienne nous invite à faire l'expérience qu'il y a quelque chose que nous ne pouvons pas connaître ni nommer, qu'il y a du “manque-à-penser” au cœur de toute comparution humaine ».
- 10 Cette partie se referme par un pas de côté avec une incursion, à l'invitation de Catherine Ailloud-Nicolas, dans le champ de l'opéra. Son article s'intéresse en effet à l'entrée en scène de la Comtesse Almaviva dans la scène 8 de l'acte III des *Noces de Figaro*, scène problématique de l'opéra de Mozart parce qu'« incohérente ». Véritable écueil dramaturgique, la « rupture dans l'enchaînement des événements » que cette séquence fait apparaître rend nécessaire la formulation de solutions par la mise en scène, l'auteur étudiant successivement celles proposées par Strehler, Marthaler et Sellars. Forte de son parcours de dramaturge auprès de Richard Brunel qui a mis en scène l'opéra de Mozart au Festival d'Aix en Provence en 2012, Catherine Ailloud-Nicolas décrit surtout avec précision le cheminement – dramaturgique et spectaculaire – qu'implique la mise en scène de toute entrée en scène.

---

## NOTES

1. Wilms, André in *L'Entrée en scène*, sous la direction de Jean-Loup Rivière. *Les Cahiers*, n° 40, 2001, p. 37.
  2. *À brûle-pourpoint – Rencontre avec Michel Vinaver, Du Théâtre*, hors-série, n° 15, 2003, p. 33.
  3. Michel Vinaver, « Une Écriture du quotidien » (1980), in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 127.
  4. Dans un entretien du présent dossier, Daniel Jeanneteau recourt également au motif de l'Annonciation pour commenter ses propres mises en scène. Daniel Jeanneteau, « Le plateau comme seuil », entretien avec Alice Carré et Aurélie Coulon, in *L'Entrée en scène*, sous la direction de Sylvain Diaz, Anne Pellois et Jean-Loup Rivière, *Agôn* [En ligne] n° 5, <http://agon.revues.org/2348>, consulté le 25 janvier 2013.
- 

## AUTEUR

### SYLVAIN DIAZ

Docteur en études théâtrales, Prix Jeune Chercheur de la ville de Lyon (2010), Sylvain Diaz enseigne actuellement à l'Université Lumière – Lyon 2 ainsi qu'à l'E.N.S. de Lyon.