Agôn

1 | 2008

Interstices, entractes et transitions

Introduction

Sylvain Diaz

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/747>

DOI : 10.4000/agon.747

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sylvain Diaz, « Introduction », *Agôn* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 17 décembre 2008, consulté le 14 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.747>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2022.

Tous droits réservés

Introduction

Sylvain Diaz

- 1 Lorsque, sous l'influence du drame bourgeois diderotien, il entreprend en 1767 la rédaction d'*Eugénie*, sa première pièce, Beaumarchais se livre à un exercice dramaturgique tout à fait inédit en composant ce qu'il nomme des « jeux d'entracte » destinés à assurer la liaison entre les différentes parties de son « Drame ». C'est ainsi qu'il imagine cette scène pantomimique intervenant entre le premier et le deuxième acte : « *Un Domestique entre. Après avoir rangé les sièges qui sont autour de la table à thé, il en emporte le cabaret et vient remettre la table à sa place auprès du mur de côté. Il enlève des paquets dont quelques fauteuils sont chargés, et sort en regardant si tout est bien en ordre* »¹. La présentation de ce premier « jeu d'entracte » est aussitôt soutenue par un effort de théorisation, Beaumarchais expliquant ainsi l'enjeu de ce procédé dramaturgique :

L'action théâtrale ne reposant jamais, j'ai pensé qu'on pourrait essayer de lier un Acte à celui qui le suit par une action pantomime qui soutiendrait, sans la fatiguer, l'attention des spectateurs, et indiquerait ce qui se passe derrière la Scène pendant l'entracte. Je l'ai désignée entre chaque Acte. Tout ce qui tend à donner de la vérité est précieux dans un Drame sérieux, et l'illusion tient plus aux petites choses qu'aux grandes. Les Comédiens Français, qui n'ont rien négligé pour que cette Pièce fît plaisir, ont craint que l'œil sévère du Public ne désapprouvât tant de nouveautés à la fois ; ils n'ont pas osé hasarder les entractes. Si on les joue en société, on verra que ce qui n'est qu'indifférent, tant que l'action n'est pas engagée, devient assez important entre les derniers Actes.²

- 2 En ce sens, les « jeux d'entracte » imaginés par Beaumarchais dans sa première pièce marquent l'aboutissement dans le domaine dramaturgique d'une esthétique de la continuité qui trouve son origine dans *La Poétique* d'Aristote, premier traité théorique relatif au théâtre, et plus particulièrement à la tragédie, composé au IV^e siècle avant J.-C.
- 3 L'histoire (*muthos*), qui n'est autre, écrit le philosophe grec, que « le principe et l'âme de la tragédie »³, y est en effet décrite comme un « être vivant » dont « la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance »⁴. La métaphore organique du « bel animal », pour reprendre la traduction première de la formule aristotélicienne, implique ainsi une conception de la fable comme totalité ordonnée que vient garantir une règle d'enchaînement logique constamment rappelée au cours de *La Poétique*. Aristote note

en effet, en ouverture du chapitre 7, que l'histoire est « représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout (*olon*) et a une certaine étendue »⁵, le notion de tout faisant aussitôt l'objet d'une définition :

Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées.⁶

- 4 La définition aristotélicienne de la notion de tout met ainsi en évidence une esthétique de la continuité à l'œuvre dans la tragédie par l'enchaînement absolument logique, et non pas seulement chronologique, des différentes parties la constituant – commencement, milieu et fin.
- 5 Cette esthétique de la « concordance »⁷ qu'élabore, selon Paul Ricœur, le philosophe grec dans *La Poétique* se trouve réinvestie par les auteurs et théoriciens du XVII^e siècle sous la forme de l'unité d'action, ce « centre vital de l'idéal classique »⁸, ainsi que le désigne George Steiner. L'unité d'action suppose en effet en elle-même complétude, ordonnancement et continuité, ce dernier principe étant relevé par l'Abbé d'Aubignac dans son principal ouvrage, *La Pratique du théâtre* (1657) :

[L'action dramatique] doit être non seulement une, mais encore continue, c'est-à-dire que depuis l'ouverture du Théâtre jusqu'à la clôture de la Catastrophe, depuis que le premier Acteur a paru sur la Scène, jusqu'à ce que le dernier en sorte, il faut que les principaux Personnages soient toujours agissants, et que le Théâtre porte continuellement et sans interruption l'image de quelques desseins, attentes, passions, troubles, inquiétudes et autres pareilles agitations, qui ne permettent pas aux Spectateurs de croire que l'action du Théâtre ait cessé.⁹

- 6 Cette continuité dramatique prônée par l'Abbé d'Aubignac se voit toutefois menacée par de multiples discontinuités que constituent, au premier chef, les changements de scènes, celles-ci étant le plus souvent marquées par l'entrée ou la sortie d'un personnage. Aussi l'auteur de *La Pratique du théâtre* s'attache-t-il à établir une typologie précise des différentes manières, pour un auteur, de lier les unes aux autres les scènes de sa pièce afin d'assurer leur enchaînement, de garantir une continuité. L'Abbé d'Aubignac distingue ainsi « quatre sortes de liaisons de scènes, à savoir de *Présence*, de *Recherche*, de *Bruit*, et de *Temps* »¹⁰ dont il propose une analyse détaillée au cours de son ouvrage. Plus problématique semble toutefois être la liaison entre les actes, la scène étant vidée durant l'entracte, l'acteur ne pouvant plus garantir physiquement la continuité de l'action. L'Abbé d'Aubignac remarque pourtant que les auteurs ont su assurer une certaine forme d'enchaînement fictionnel en ayant recours aux entractes « pour faire et tout ensemble pour cacher tout ce qui ne pouvait, ou ne devait point être vu des Spectateurs »¹¹. Sur la scène classique, la discontinuité spectaculaire suppose ainsi une continuité dramatique. Aussi les « jeux d'entracte » imaginés, au siècle suivant, par Beaumarchais lors de la composition d'*Eugénie*, parce qu'ils supposent une continuité non seulement dramatique mais également spectaculaire, semblent-ils participer de la réalisation d'une continuité que nous pourrions qualifier, avec Peter Szondi, d'« absolue »¹².
- 7 On ne peut toutefois manquer de remarquer que Beaumarchais a renoncé, dans ses pièces suivantes, à ce procédé dramaturgique, et ce tant dans ses comédies – *Le Barbier*

de Séville (1775), *Le Mariage de Figaro* (1778) – que dans ses drames sérieux – *Les Deux Amis* (1770), *La Mère coupable* (1792). S'il est sans doute motivé par le refus des Comédiens Français de mettre en œuvre ces « jeux d'entracte », ce renoncement semble également résulter de considérations d'ordre dramaturgique. Parce qu'elle se révèle essentiellement accessoire, si ce n'est dérisoire, l'action pantomimique présentée par Beaumarchais dans l'intervalle des actes d'*Eugénie* laisse supposer que rien d'autre n'a lieu hors-scène, que l'action, donc, a été interrompue. Les « jeux d'entractes » imaginés par Beaumarchais sont en ce sens profondément contradictoires, ainsi que l'a remarqué Jacques Scherer¹³ : bien loin de masquer une discontinuité tout à la fois dramatique et spectaculaire, ils ne participent qu'à la révéler.

- 8 C'est que la discontinuité s'inscrit au cœur de la forme dramatique, dès son origine, et ce en dépit des efforts des auteurs et des théoriciens pour valoriser une certaine forme de continuité. Ainsi Paul Ricœur, commentant *La Poétique* d'Aristote, met-il en évidence la part de « discordance »¹⁴ du modèle de concordance élaboré au fil de son traité par le philosophe grec. Ainsi Corneille reconnaît-il en 1660, lors de la composition d'une série d'« Examens » de chacune de ses pièces, la discontinuité de ses premières œuvres¹⁵ – il ne considérera d'ailleurs jamais le principe de liaison de scènes que comme « un ornement, et non pas une règle »¹⁶.
- 9 C'est cette discontinuité dramatique que va considérablement exploiter la modernité dramatique, et ce à partir de Diderot. En développant dans ses quelques pièces et écrits théoriques consacrés au théâtre une esthétique du tableau, ce dernier procède en effet à une première interruption de l'action par l'immobilisation régulière des corps des personnages dans des postures picturales et signifiantes. C'est ce même principe de discontinuité qui se verra mis en œuvre de manière brutale et radicale au cours des années 1830 par un jeune auteur allemand, Georg Büchner, qui, peu avant sa mort, travaille à partir d'un fait divers à la rédaction de son ultime pièce, *Woyzeck* (1837) : l'aspect fragmentaire du texte ne tient en effet pas tant à son inachèvement qu'à la volonté de l'auteur de proposer, pour retracer l'histoire du personnage éponyme, une succession de scènes autonomes les unes des autres. C'est précisément cette « construction en pièces détachées ou détachables »¹⁷, écrit Bernard Dort, que viendra théoriser Brecht dans son fameux tableau publié en marge de son second opéra, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1929) : il y oppose en effet la « Forme dramatique du théâtre » où « une scène [intervient] pour la suivante » à la « Forme épique du théâtre » où « chaque scène [intervient] pour soi »¹⁸. En mettant en œuvre dans ses pièces ce principe théorique, Brecht n'a de cesse, explique Barthes, de « discontinuer », de « mettre en morceaux », de « dépiécer »¹⁹ la forme dramatique, annonçant ainsi les dramaturgies du fragment, dont rendent notamment compte les œuvres de Philippe Minyana et Noëlle Renaude. « Pratiquer la vivisection. Couper et cautériser, coudre et découdre à même le corps du drame », tel est, selon Jean-Pierre Sarrazac, « le geste de l'auteur-rhapsode de l'avenir »²⁰.
- 10 Si continuité et discontinuité constituent un enjeu dramaturgique majeur depuis l'origine du théâtre, il convient de remarquer que leur espace privilégié est celui des intervalles séparant scènes et actes, qu'on les nomme intermèdes ou entractes. Nous avons choisi, pour notre part, de les désigner par le terme d'« interstice » en ceci qu'il recouvre une réalité spatiale évidente, mettant dès lors au jour l'enjeu de notre recherche. Car il ne s'agit pas pour nous de proposer une nouvelle étude consacrée aux dramaturgies de la totalité ordonnée ou du fragment – ces dernières années, différents

travaux ont rendu compte avec intelligence de ces deux tendances dramaturgiques²¹. Il s'agit au contraire de sonder cette zone grise où se croisent continuité et discontinuité en étudiant les différentes stratégies esthétiques développées par les auteurs de différentes époques face à ces interstices, pour les masquer – à la manière de Beaumarchais – ou au contraire les mettre en valeur – à la manière de Brecht.

- 11 Anne-Sophie Noel, qui ouvre ce panorama tant historique que théorique, nous invite ainsi, par l'étude du procédé scénique de l'eccyclème, à interroger les transitions spatiales telles qu'elles s'opèrent dans les œuvres des trois grands tragiques grecs – Eschyle, Sophocle et Euripide – afin d'en cerner tout l'enjeu dramaturgique. Stéphane Migliarina, s'appuyant notamment sur une lecture précise du traité de Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638), explique, lui, comment, au cours du XVII^e siècle, les artistes italiens ont travaillé à l'élaboration d'une dramaturgie essentiellement transitive par le développement des intermèdes. Marc Douguet propose enfin une enquête des plus singulières, s'attachant à essayer de déterminer la durée véritable de *Phèdre* (1677), en interrogeant précisément chacun des intervalles d'actes de la pièce de Racine.
- 12 Très prochainement, d'autres contributions devraient venir compléter cette première partie de notre dossier. Nathalie Marque devrait ainsi nous proposer, dans les prochaines semaines, une exploration de la dramaturgie de Fatouville sous le jour des transitions scéniques et dramaturgiques, tandis qu'Anthony Liébault devrait présenter une recherche tout à fait inédite sur l'espace transitoire dans le théâtre de propagande nazi. Notre panorama dramaturgique devrait enfin être complété par la retranscription d'un entretien entre Noëlle Renaude et Julie Sermon à propos du fragment.
- 13 On l'aura compris : l'enjeu de la première partie de ce dossier n'est pas de penser la discontinuité contre la continuité mais leur commune rencontre au sein d'un espace qui leur est propre. L'exploration de ces différentes dramaturgies de l'interstice à laquelle procèdent les collaborateurs de la revue *Agôn* est bien une invitation à penser ensemble continuité et discontinuité, « concordance » et « discordance » pour reprendre le mot de Paul Ricœur. Car nous croyons que c'est dans ce champ de tension que constitue l'interstice que se sont inventées et s'inventent encore les œuvres dramatiques les plus innovantes.

NOTES

1. Beaumarchais, *Eugénie* (1767), in *Théâtre complet - Lettres*, édition établie par Maurice Allem, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1934, p. 44.
2. *Ibid.*, p. 45.
3. Aristote, *La Poétique*, traduit et présenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1980, chapitre 6, 1450 a 38, p. 57.
4. *Ibid.*, chapitre 7, 1450 b 36-38, p. 59.
5. *Ibid.*, chapitre 7, 1450 b 24-25, p. 59.
6. *Ibid.*, chapitre 7, 1450 b 26-34, p. 59.

7. Paul Ricœur, *Temps et récit 1 – L’Intrigue et le récit historique* (1983), Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 1991, p. 79.
8. George Steiner, *La Mort de la tragédie* (1961), traduit par Rose Celli, Paris, Gallimard, collection « Folio / Essais », 1993, p. 27.
9. Abbé d’Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 143-144.
10. *Ibid.*, p. 360.
11. *Ibid.*, p. 350.
12. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), traduite par Sibylle Muller, Belval, Circé, collection « Penser le théâtre », 2006, pp. 13-18.
13. Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Paris, Librairie Nizet, 1989, p. 67.
14. Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, op. cit., p. 79.
15. Cf. par exemple Pierre Corneille, « Examen de *La Veuve ou le Traître trahi* » (1660), in *Œuvres complètes*, édition établie par Georges Couton, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, volume I, p. 217.
16. Pierre Corneille, *Discours des trois unités, d’action, de jour, et de lieu* (1660), in *Œuvres complètes*, op. cit., volume III, p. 177.
17. Bernard Dort, « Un Réalisme épique » (1959), in *Théâtre public – Essais de critique 1953-1966*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Pierres vives », 1967, p. 153.
18. Bertolt Brecht, « Notes sur l’opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagoony* » (1930-1938), in *Écrits sur le théâtre*, traduits par Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L’Arche, volume II, 1979, pp. 328-329.
19. Roland Barthes, « Brecht et le discours : contribution à l’étude de la discursivité » (1975), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 2002, p. 344.
20. Jean-Pierre Sarrazac, *L’Avenir du drame* (1981), Belfort, Circé, 1999, pp. 40-41.
21. Concernant les dramaturgies du fragment, nous renvoyons notamment à la première partie de *L’Avenir d’une crise – Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*, actes du colloque de Paris (6-8 décembre 2001), sous la direction de Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, pp. 11-74.