Agôn

Revue des arts de la scène

1 | 2008

Interstices, entractes et transitions

Introduction

Olivier Normand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/749>

DOI : 10.4000/agon.749

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Olivier Normand, « Introduction », *Agôn* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 18 décembre 2008, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/749> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.749>

Association Agôn et les auteurs des articles

Le Spectacle de l'interstice

Inventer du moindre

L'événement théâtral est essentiellement discontinu, composé d'actes, de séquences, de scènes, plus largement de moments. Comment les créateurs de spectacles (metteur en scènes, chorégraphes) inventent-ils des formes qui permettent de lier un moment du spectacle à un autre ? A quels expédients scénographiques, ou dramaturgiques, ont-ils recours ? Quelle est donc cette matière scénique, *a priori* « inessentielle » au propos de la pièce, qui prétend opérer des liaisons, alors même qu'elle s'élabore dans une logique du discontinu ?

Ce que nous nommons « interstices » ressortit à ces moments seconds, qui voudraient se faire oublier, ne faire que passer, qui prétendraient n'être rien. Or, ce qui nous intéressera dans la deuxième partie de ce dossier, sera d'étudier précisément ce qui fait office, dans le régime scénique, de « rien », ou de « moins », et qui est précisément, un des lieux de la dramaturgie. Non pas *coupe*, mais ajout d'une matière superfétatoire, inessentielle, (impertinente ?) au propos de la pièce.

Il s'agira donc moins d'observer comment le spectacle comble ses interstices que d'analyser comment il les construit.

On pourra se demander aussi : à quels moments et sous quelles conditions, ces séquences « moindres », « secondes », peuvent-elles devenir précisément des lieux de première importance ? Étudier ces moments intervallaires du spectacle, ces zones de latences, n'est-ce pas aussi un moyen de questionner, en creux, ce qui au théâtre fait *événement* ?

Des passe-temps

Le choix du terme « interstice » renvoie la fois à une dimension spatiale (le plateau se vide, il s'y passe « moins » de choses) et une dimension temporelle : les interstices du spectacle sont des éléments de durée – la durée nécessaire au repos du spectateur, au changement de décors et autres contraintes techniques.

Émettons une hypothèse : ces transitions, moments de latence, servent à « donner du temps ». Ils serviraient notamment à créer un type particulier de temps que le spectateur peut identifier comme un temps de répit. Les transitions dans le spectacle agiraient peut-être comme des « passe-temps » : le temps réel, celui de la représentation (économie du spectacle et de sa réception), mais aussi, au théâtre, celui de la fable (ellipses en tous genres).

La question demeure : que fait-on de l'espace pour donner du temps ? A quels expédients peut-on avoir recours ? Un changement d'éclairage ? De la musique ? L'insertion d'autres formes artistiques ?

Citons ici une anecdote qui pourrait nous éclairer sur la construction dramaturgique de l'interstice, sur les logiques concrètes de son élaboration. L'anecdote dont nous voulons rendre compte ici concerne la création de *Parsifal* de Wagner le 26 juillet 1882. Dans la partition originale, l'arrivée du héros au Château de Saint-Graal correspond à une séquence musicale de vingt-quatre mesures. Or, le jour de la première représentation, il s'est avéré que cette durée ne suffisait pas aux machinistes pour changer les décors. L'assistant de Wagner, Englebert Humperdinck, a donc composé neuf mesures qu'il a ajoutées à la partition originale. La séquence transitionnelle de trente trois mesures ainsi constituée était jouée en boucle, le temps que les conditions soient réunies pour que l'« action » de l'opéra puisse se poursuivre.¹

On est bien ici face à une friction ou une contradiction entre les logiques du « livre » (partition ou livret) et les impératifs du plateau. Les interstices, ces zones moindres du spectacle, semblent bien mettre en jeu des questions au cœur même de l'acte théâtral : entre illusion et réel, espace fictif et espace concret, entre page et plateau.

« Ce repos est un spectacle. »

Du point de vue de la réception, les interstices ou intervalles du spectacle octroient au spectateur des moments de repos, de latence ou de vacance : ce qui s'est *produit* peut résonner. Un moyen de vider pour ensuite mieux remplir (l'espace de la scène, de l'imaginaire). La métaphore organiste dirait : expir, systole.

Les didascalies de *La Musica Deuxième* de Marguerite Duras sont à cet égard éclairantes. La pièce est construite en deux parties. A la croisée de ces deux pans du texte, comme à la charnière d'un diptyque, le texte de Duras décrit un entracte. La lumière baisse, la musique de Duke Ellington s'élève, les acteurs fument une cigarette. « Ils se reposent profondément face au public ». « Ce repos est un spectacle ».

Une étude détaillée de cette forme d'entracte telle qu'elle est ici inventée par Duras, n'aurait pas sa place dans cette introduction. Contentons-nous de signaler qu'un des paradoxes de ces moments que nous avons nommés « interstices » est énoncé : « Ce repos est un spectacle ». Les interstices du spectacle sont des moments de repos ou de répit pour le spectateur (et ici pour les acteurs), mais ce sont aussi des moments du spectacle. Autrement dit : les interstices du spectacle sont un spectacle. Reste à déterminer quelles logiques régissent ces moments intervallaires. C'est à quoi se sont employés les auteurs dont nous publions les contributions dans la deuxième partie de ce dossier.

Valérie Nativel s'est intéressée aux séquences chorégraphiées qui interrompent à deux reprises le cours de l'interlocution dans la mise en scène de *Dans la solitude des champs de cotons* de Koltès, par Patrice Chéreau. Qui danse à ce moment-là ? Les personnages ou les acteurs ? A quel modèle formel pouvons-nous rattacher ces séquences ? Est-ce un entracte ou un déplacement du spectacle sous d'autres modalités ?

¹ Rodney Graham, un artiste contemporain canadien, fasciné par cet ajout, a construit un objet, sorte de pupitre à partition avec un volet autonome, qui permet de faire littéralement « tourner » en boucle la page de la partition apocryphe. (« Reading machine for Parsifal »)

Katia Légeret, elle, a centré sa réflexion sur *Bamboo Blues*, la dernière création de la chorégraphe allemande Pina Bausch. Sa contribution s'attache à analyser comment dans cette pièce la danse invente, dans une écriture à la fois circulaire et transversale, ses propres moyens d'agencer les divers moments du spectacle.

David Marron s'est intéressé quant à lui aux particularités d'un objet scénique étrange, l'opéra *Zaïde-Adama*, que composent ensemble un Singspiel inachevé de Mozart (*Zaïde*) et une création de la compositrice israélienne Chava Czernowin. Comment un même espace peut voir s'entrecroiser deux livrets différents, et accueillir dans le même temps la luxuriance de la musique de Mozart et l'épure d'une création contemporaine ? Les moments de passage d'un registre à l'autre, d'une fable à l'autre, sont l'objet de cet article.

Florent Siaud, enfin, nous propose une contribution particulière, qui rend compte de son expérience de mise en scène de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, en 2005. Comment les exigences d'un théâtre « symboliste » peuvent-elles composer avec les contingences d'un plateau qui grince lors des déplacements des acteurs entre les scènes ? L'expérience d'un déplacement du regard : « Quand l'interstice devient le centre. » Voilà, on ne saurait mieux dire.

Olivier Normand
onormand@gmail.com

Références de l'article :

Olivier Normand, «Introduction», *Agôn* [En ligne], N°1 : Interstices, entractes et transitions, Dossiers, L'interstice en scène, mis à jour le : 17/12/2008, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=749>.