



CLASSIQUES
GARNIER

« Résumés », in DE CAPITANI (Patrizia), VUILLERMOZ (Marc), DOUGUET (Marc) (dir.), *Ouvertures du théâtre. Le début de pièces (France, Italie, Espagne – XVI^e-XVII^e siècles)*, p. 435-440

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14646-9.p.0435](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14646-9.p.0435)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2023. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉS

Patrizia DE CAPITANI, Marc DOUGUET et Marc VUILLERMOZ, « Introduction »

Les études sur le théâtre de la première modernité se sont focalisées sur la séquence finale des pièces. En s'appuyant sur un corpus dramatique produit en France, en Italie et en Espagne, ce volume s'interroge sur les techniques suivies pour marquer le début des pièces. Ces spécificités, choix d'auteur, réécriture, reprise d'un motif récurrent, exploitation d'une approche rhétorique ou jeu avec le prologue ou le public, témoignent de la complexité qui est inhérente à la notion d'ouverture.

Christiane DELOINCE-LOUETTE, « L'“occasion” de la “fable”. La légitimation de l'exposition dans la comédie de la Renaissance »

La notion d'*occasio fabulae*, que les commentaires allemands aux comédies de Térence reprennent à Donat, désigne la circonstance déterminante qui justifie le début de l'action, tant pour les personnages que pour les spectateurs. La notion renvoie à un modèle rhétorique (les circonstances du fait dans la narration) adapté au genre dramatique (rendre plausible l'exposé des faits). Le présent article en retrouve les traces dans les comédies de Jodelle, Jean de La Taille et Odet de Turnèbe.

Lauriane MAISONNEUVE, « Interrogations et apostrophes. Des clefs discursives à l'ouverture d'une action tragique »

Apostrophe et interrogation étant les figures interlocutives les plus employées à l'ouverture des tragédies classiques, nous proposons une étude stylistique de leurs différentes réalisations. L'exploitation de ces figures motive ainsi le récit initiant l'action en même temps qu'elles valorisent l'interaction dès l'entrée des personnages sur scène. Permettant de passer linguistiquement de rien à tout, elles négocient dès les premières lignes l'articulation entre argumentation et action.

Christine NOILLE, « Quel meilleur début pour *Le Tartuffe* ? »

Quel début pour quel format de pièce ? Nous appréhenderons la question de l'*incipit* d'un point de vue rhétorique, en termes d'organisation séquentielle, de rythme du montage – et non en termes de ménagement d'une cohérence. Où l'on éprouvera, avec le cas du *Tartuffe*, en cinq actes dans sa version finale, mais en trois actes dans la version de 1664, que le format a une incidence décisive sur la distribution de la matière dramatique : ce ne peut être la même ouverture de part et d'autre.

Sabine LARDON, « Choix et enjeux du personnage protatique dans les tragédies de Robert Garnier (1568-1583) »

La présente étude dégage les enjeux du choix du personnage protatique dans l'ensemble des sept tragédies de Robert Garnier, afin d'observer comment la protase permet d'engager une réflexion sur la question du mal et de sa responsabilité, dont les actes suivants fourniront l'illustration, faisant de la tragédie une argumentation déductive, allant du général au particulier et de la thèse à l'exemple.

Christophe COUDERC, « Les commencements pluriels dans quelques *comedias* de Lope de Vega »

Maintes pièces de Lope présentent un début difficile à qualifier en termes de composition dramatique. Plusieurs facteurs, internes ou externes, peuvent expliquer la présence d'ouvertures à double détente, qui pouvaient servir à éclairer le spectateur sur la tonalité dominante de la pièce qui débute. Mais sur le plan narratif, elles peuvent aussi bien annoncer un développement à venir que tromper le spectateur crédule.

Maurizio BUSCA, « Les débuts de Benserade. Pratiques d'autopromotion dans les œuvres théâtrales des années 1634-1639 »

Les scènes d'ouverture des pièces d'Isaac de Benserade sont toujours fondées sur le détournement des constantes du sujet traité ou du genre abordé. Elles ne marquent cependant pas une véritable rupture avec la tradition ni avec les modèles contemporains : elles apparaissent en revanche comme des lieux privilégiés de construction et de promotion d'une identité auctoriale moderne et sensible aux attentes d'un public mondain.

Marc VUILLERMOZ, « “La comédie s’ouvre par deux marquis qui se rencontrent”.
Forme et enjeux de l’attaque dans les pièces de Molière »

Cette étude, qui couvre l’ensemble du théâtre de Molière, vise à montrer le soin apporté par le dramaturge pour composer l’ouverture de ses pièces, en tenant compte des attentes des différentes strates de son public et des conditions matérielles de la représentation, à la cour et à la ville.

Cécile BERGER, « Les débuts de comédie chez Carlo Goldoni. L’entrée en scène stratégique de l’acteur/trice, un héritage de la comédie *dell’arte* du XVII^e siècle ? »

Comment Carlo Goldoni passe-t-il « de rien à quelque chose » ? Fondant son écriture sur une étroite collaboration avec l’acteur, Goldoni écrit certaines de ses pièces sur requête d’acteurs ou pour un acteur ou une actrice qu’il entend valoriser. Cette méthode impacte considérablement le début des pièces considérées, en appliquant un système propre à la *commedia dell’arte* du XVII^e siècle alors que l’incidence de l’acteur sur le texte prenait le pas sur celle du dramaturge.

Céline FOURNIAL, « Récrire le début. Stratégies de l’imitation différentielle »

La réécriture d’une source dramatique est par excellence un espace d’imitation différentielle. À ce titre, les scènes d’ouverture sont des lieux stratégiques. L’analyse des réécritures depuis la naissance de la comédie et de la tragi-comédie en France jusqu’à la Fronde révèle les spécificités génériques ou chronologiques des stratégies de différenciation. La première scène expose les éléments de l’intrigue mais aussi les partis-pris dramaturgiques, esthétiques et sémantiques du dramaturge.

Céline CANDIARD, « Implications génériques de l’ouverture. Le cas des *Festin de Pierre* (Espagne, Italie, France) »

En comparant les ouvertures très contrastées d’une dizaine de pièces espagnoles, italiennes et françaises consacrées au même sujet, cet article propose d’aborder la question de l’ouverture d’un point de vue rhétorique, comme une modalité de l’exorde (par opposition à l’exposition, plus étalée dans les premiers actes de la pièce), et s’attache à montrer l’importance des considérations génériques sur les procédés de *captatio benevolentiae* choisis par les auteurs.

Paola RANZINI, « Scènes d'ouverture. Ce que les ombres nous apprennent »

Exposition, action, surprise, terreur, effets spéciaux : telles sont les fonctions et les finalités de l'apparition d'une ombre au début d'une tragédie. À la différence de l'Ombre du Prologue, elle établit un lien avec les personnages, l'espace et le temps de l'action. Cette étude, se rapportant aux traités de l'époque concernant les moyens de leur réalisation matérielle, propose l'analyse de l'*incipit* de trois tragédies italiennes (*Orbecche*, 1541 ; *Canace*, 1546 et *La Semiramis*, 1593).

Valentina GALLO, « Phénoménologie du début dans la tragédie italienne du XVI^e siècle »

L'article tente de définir de manière pragmatique le concept de « début » dans la tragédie du XVI^e siècle, pour ensuite aborder le problème de la relation entre le « début » et l'œuvre dans son ensemble, et finalement montrer comment cette relation évolue au cours du siècle, de Trissino et Rucellai, jusqu'à Giraldi, Sperone Speroni et le Tasse.

Paola COSENTINO, « L'ange, le nuage, l'ombre. Les figures du prologue dans le théâtre tragique de Della Valle (environ 1560-1628) »

Cette étude examine la production théâtrale de Federico Della Valle en s'arrêtant sur les prologues. Dans les tragédies de l'écrivain d'Asti la tâche de présenter le drame est confiée à une ombre (*La reina di Scozia*), à un ange (*Iudit*), et enfin à un nuage (*Ester*). Il s'agit donc d'établir quelle fonction Della Valle attribue aux figures qui ouvrent ses poèmes tragiques, en essayant de découvrir si celles-ci sont des personnifications, des allégories, ou encore des symboles.

Sylvain GARNIER, « L'évolution d'une convention dramatique, poétique et scénographique. L'ouverture aurorale des pastorales au XVI^e et au XVII^e siècles »

Entre la fin du XVI^e siècle et le premier tiers du XVII^e, nombre de pastorales font débiter leur action par une évocation ou une description de l'aurore. Ce motif constitue un lieu d'émulation poétique et dramatique pour les dramaturges qui ont su l'investir de manières très diverses, s'adaptant à la fois à l'évolution du style propre à la poésie lyrique et aux évolutions du théâtre, qu'il s'agisse de réagir aux débats sur la régularité ou de tirer parti du développement des machines.

Hector RUIZ SOTO, « *Pónense las niñeces del santo en primer lugar* ». Poétique expérimentale de l'incipit dans les *comedias de santos* au temps de Gondomar »

Le théâtre hagiographique, qui suit le modèle des vies de saints, commence par l'enfance du protagoniste, d'après Suárez de Figueroa. Cet article étudie dix-sept *comedias de santos* de la fin du XVI^e siècle, qui prouvent au contraire une grande variété de motifs d'incipit. Le seuil de ces pièces est le lieu d'un mélange des genres qui fait honneur à la variété de la *Comedia nueva*, et qui met en lumière le régime mimétique particulier de ce théâtre à la frontière du spectacle et de la fête.

Bianca CONCOLINO MANCINI ABRAM, « *Uno spettacolo fuor di commedia* ». Les prologues dialogués dans les comédies de l'Arétin, des *Intronati* et du Lasca »

Dans le panorama de la comédie du XVI^e siècle le prologue permet à l'auteur de présenter le sujet et l'intrigue de la comédie mais aussi d'intervenir dans les débats culturels du moment. Le prologue prend parfois la forme d'un dialogue et il introduit une innovation formelle dans la relation entre l'auteur et le public. Cette étude propose d'illustrer ce procédé par le biais de quelques exemples particulièrement significatifs.

Jérémy SAGNIER, « À quoi bon des prologues ? Les prologues des premières comédies françaises comme lieux de distinction d'un genre (re)naissant »

Cet article montre comment les prologues des premières comédies françaises de la Renaissance offrent au genre comique un véritable arsenal théorique sinon concerté, du moins cohérent. Les outils de la rhétorique et de la stylistique permettent de rendre compte dans ces textes d'une volonté commune de distinction, au sens bourdieusien du terme. Cette distinction passe par des procédés énonciatifs, un vif registre polémique, ainsi que par la construction de hiérarchies littéraires et sociales.

Véronique LOCHERT, « Ouvrir par la dispute. Prologues conflictuels et combat des sexes »

De nombreux prologues européens de la première modernité mettent en scène le conflit entre différentes formes ou personnes, qui tentent d'affirmer leur autorité sur le spectacle. Ces disputes ont pour fonction de distribuer les

rôles entre auteurs, acteurs et spectateurs. En opposant la voix masculine du prologue traditionnel et la voix féminine de l'actrice ou de la spectatrice, elles montrent aussi l'importance de la différence des sexes dans la configuration de l'expérience théâtrale.

Pierre PASQUIER, « À l'orée du théâtre. Réflexions sur le début de la représentation sur la scène publique de l'âge baroque en France »

Autant, dans l'expérience du spectateur moderne, le commencement de la représentation se distingue clairement, autant, dans celle du spectateur français de l'âge baroque, celui-ci restait assez indistinct. Un certain nombre de conditions sociales, techniques, architecturales, scénographiques, mais aussi culturelles, rendaient en effet la perception du début de la représentation, la distinction nette entre un avant et un pendant du théâtre, très difficile, peut-être impossible.