

# OUVERTURE ET CLÔTURE AU THÉÂTRE

MONIQUE MARTINEZ THOMAS

Université Toulouse-Le Mirail

A toute l'équipe d'AX(S)EL, qui a rendu possible l'ouverture de ce débat...

Si l'ouverture et la clôture du roman et de la poésie ont été largement étudiées et définies<sup>1</sup>, il en va tout autrement du théâtre, art à deux temps, selon Henri Gouhier, qui n'est achevé qu'au cours d'une re-création, la représentation<sup>2</sup>. Cette tension dialectique entre texte et scène informe les stratégies de début et de fin théâtrales, comme un va-et-vient incessant de l'un à l'autre, comme un mouvement souterrain, structurant et dynamisant la double écriture.

L'acte de promesse que fait l'auteur en ouvrant son texte à son lecteur, n'est pas, dans le cas du théâtre, un acte sémiologique simple. L'acte d'accomplissement de cette promesse que constitue la clôture non plus<sup>3</sup>. Le récepteur n'est pas uniquement le lecteur, invité, par une stratégie textuelle, à s'ouvrir à l'expérience littéraire. Le récepteur théâtral est par essence multiple ; le lecteur potentiel du texte dramatique, certes, mais aussi le futur metteur en scène dont l'approche du texte sera, avant tout, opératoire (et à travers lui, ou de façon parallèle, l'acteur qui éprouve son

---

<sup>1</sup> Les « incipits » et les « explicits » correspondent plus ou moins — et ce n'est finalement qu'une question de « géométrie variable » — aux premiers et derniers mots du texte ou à la première et dernière unité sémantique.

<sup>2</sup> Henri Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

<sup>3</sup> Je fais bien sûr référence à la théorie des actes de discours énoncée par John Austin dans *Quand Dire, c'est faire* et développée par le courant pragmatique.

rôle par la lecture), enfin le spectateur, qui sera « en chair et en os » conduit à vivre l'expérience collective de la scène. L'ouverture et la clôture du texte et du spectacle supposent des stratégies différentes, tout comme diffère l'engagement existentiel du lecteur et du spectateur (Ouvrir ou fermer un livre est un acte moins complexe que se rendre sur le lieu de la représentation). Cette densité est intégrée dans toute la chaîne de communication, en amont ou en aval par les agents successifs ; l'auteur sait bien que son oeuvre dramatique ne sera elle-même que jouée, tandis que le metteur en scène se réfère toujours, pour la respecter, la nuancer, la compléter, à l'intentionnalité du premier créateur.

Qu'est-ce qu'ouvrir et qu'est-ce clore au théâtre ? Comment le texte théâtral prévoit-il l'ouverture et la fermeture du spectacle ? Y-a-t-il homologie entre signes textuels et signes scéniques ? Quelles sont les spécificités du début et de la fin de la représentation<sup>1</sup> ?

## L'OUVERTURE ET LA CLÔTURE DU TEXTE THÉÂTRAL

Le texte théâtral n'est pas en soi un objet littéraire, même si, dans notre culture occidentale, on a l'habitude de lire des pièces et de les analyser, alors qu'on étudie peu, ou de façon marginale, la représentation. La mal nommée littérature dramatique est avant tout un texte écrit, configuré pour une mise en espace ultérieure et — sauf cas particulier, qui s'expliquerait par le rejet du genre lui-même<sup>2</sup> —, elle se prête d'abord à une lecture opératoire, tout comme le scénario d'un film, le mode d'emploi d'un appareil ou une recette culinaire<sup>3</sup>. Dans cette double optique de lecture, essayons de caractériser l'ouverture et d'en définir la stratégie.

---

<sup>1</sup> Compte tenu de l'espace qui nous est imparti ici, nous ne pourrions traiter que des ouvertures et clôtures absolues (le tout début de la pièce et sa fin ultime) et non relatives, celles qui existent entre les différentes unités du texte (entre les actes et quelquefois les scènes).

<sup>2</sup> Je pense à la France et notamment aux auteurs du XX<sup>ème</sup> siècle qui prônent une nouvelle conception du théâtre, qui ne trouve pas d'écho direct sur les scènes et qui devient un théâtre à lire (Victor Hugo avec son théâtre en liberté, Alfred de Musset avec *Spectacle dans un fauteuil*, Théophile Gautier souhaitant un théâtre fantasque, extravagant, impossible et Georges Sand avec *Les contes dialogués*).

<sup>3</sup> Selon Sanda Golopentia, « la lecture opératoire rend possible ou instaure une nouvelle forme d'activité, en en constituant l'apprentissage préalable indispensable... La lecture opératoire permet aux acteurs, scénographes, metteurs en scène, chefs cuisiniers, etc., qui la pratiquent de traverser rapidement une phase d'apprentissage orientée vers et indispensable pour la réalisation du spectacle (du film, du plat) ». (*Voir les didascalies*, CRIC/Ophrys, 1994, p. 18-20.)

On peut considérer que les premières didascalies, les didascalies préliminaires selon Jean-Marie Thomasseau<sup>1</sup>, constituent la première zone d'ouverture *technique, opératoire totale* puisqu'elles visualisent les différents ingrédients de la fiction et portent sur l'ensemble du texte. Il s'agit bien entendu de toutes les informations que donnent, de façon synthétique et abrégée, le titre, le sous titre, la liste des *dramatis personae*, le lieu dramatique et la date historique. Elles s'adressent avant tout au praticien puisqu'elles ne font qu'anticiper, visualiser clairement des éléments pouvant être tirés du texte : le thème de la pièce, le genre dans lequel elle s'inscrit, le nombre de personnages, l'espace scénique, la référence temporelle. Ces didascalies d'ouverture jouent le rôle de préalables, de prémices non nécessaires pour l'émergence du texte, utiles pour la réalisation du spectacle<sup>2</sup>.

Par rapport à celle du roman et à la poésie, l'ouverture théâtrale condense les éléments les plus importants du texte et remplit donc une triple fonction : codifiante, séductive et informative (et non pas dramatique<sup>3</sup> puisque l'action n'a pas commencé). Si les rôles de codification (le genre et les personnages déterminent un horizon d'attente chez le récepteur) et d'information (le microcosme fictionnel est présenté en condensé) sont fondamentaux dans ces didascalies, l'attrance qu'elles exercent est primordiale. Et tout à fait différente de la fonction séductive qui s'exerce dans les autres genres. Car la séduction n'est pas tant dans la stratégie textuelle mise en oeuvre mais dans l'adéquation entre les caractéristiques essentielles du produit proposé et l'intentionnalité ou les possibilités du metteur en scène. La décision de poursuivre la lecture et de passer à l'acte théâtral peut être déterminée à la fois par l'intérêt des premiers indices et par des raisons d'ordre infrastructurel qui échappent au champ d'action de l'auteur (durée de la pièce, nombre d'acteurs disponibles ou possibles à financer, public cible — populaire, intellectuel, etc...).

C'est le caractère opératoire de cette première ouverture qui la rend déterminante pour le praticien, au seuil du texte.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Les différents états du texte de théâtre », *Pratiques*, 1984, n°41, pp. 99-121.

<sup>2</sup> Jean-Marie Lavaud a finement analysé la fonction des *dramatis personae* dans *La hija del capitán* et dans *Cara de Plata*, deux pièces de Valle-Inclán, en démontrant comment elles constituent une « véritable mise en scène avant le lever du rideau » (*Hispanística XX*, Dijon, 1984 et *Co\*textes*, Montpellier, 1997).

<sup>3</sup> Je reprends ici l'analyse que Andrea del Lungo développe pour les incipits romanesques (*Poétique*, n° 94, avril 1993).

Si l'on considère que les didascalies font partie intégrante du texte théâtral<sup>1</sup>, cette première ouverture ne peut pas être assimilée à un paratexte didascalique, position qui a été longuement défendue par les critiques (Genette, Searle). Le paratexte serait plutôt toutes les informations d'ordre conjoncturel (se référant à une représentation réelle, au nom des acteurs, etc.) souvent prises en charge par l'auteur lui-même qui publie son texte à l'occasion de la représentation. Le statut de ces annotations périphériques au texte est bien différent de celui des didascalies. Les indications scéniques sont une création verbale à part entière, orchestrées par un énonciateur textuel, le didascale<sup>2</sup>.

La seconde *ouverture opératoire partielle* est concrétisée par des didascalies fixant les actes, les scènes ou tout autre découpage textuel, acte, scène, journée, tableau. Elle succède immédiatement à l'ouverture antérieure et a une fonction structurante puisqu'elle indique explicitement l'ouverture (relative) de la première unité (qui peut d'ailleurs ressembler point par point à l'ouverture globale du texte — titre, sous-titre, personnages, lieu et date).

La troisième ouverture, *l'ouverture didascalique*, a une valeur sémantique, lorsque les didascalies intermédiaires ne sont pas à l'état embryonnaire. Le texte théâtral peut s'ouvrir par un paragraphe didascalique plus ou moins long qui fixe, surtout à partir du réalisme, le cadre du dialogue, les mouvements scéniques, les sons. Cette ouverture a une fonction principalement dramatique : elle renvoie à des systèmes de signes non linguistiques — visuels, auditifs, voire olfactifs — qui font partie intégrante du message théâtral.

La quatrième et dernière ouverture, est bien sûr *l'ouverture dialogale*, dont la fonction dramatique est essentielle puisqu'elle succède et complète les informations transmises par la didascalie. C'est ici que nous retrouvons le problème spécifique de la délimitation de l'ouverture. Les ouvertures précédemment définies se succèdent dans la chronologie du texte et ont des limites clairement définies. L'ouverture dialogale, dernière de la chaîne, est toujours plus difficile à cerner. S'agit-il de la première réplique, de la première unité sémantique, de la première scène, du premier acte qui, dans le découpage classique, est toujours celui de « d'exposition » ? Sauf cas

---

<sup>1</sup> C'est la thèse que défend l'ouvrage déjà cité, *Voir les didascalies*, qui analyse les différents types de didascalies de l'histoire du théâtre occidental et leurs spécificités énonciatives.

<sup>2</sup> Voir Monique Martinez, « Le didascale dans l'histoire », in *Voir les didascalies*, pp. 135-231.

spécifique (de plus en plus nombreux au XX<sup>ème</sup> siècle), l'ouverture dialogale donne toujours un certain quota d'informations, qui varie aussi entre les deux pôles énoncés par Lungo « raréfaction et saturation<sup>1</sup> » et qui permette de comprendre la situation initiale de la pièce. La différence essentielle du théâtre par rapport au roman tient à l'impossibilité de narrer. Les informations (ou les non informations) devant toujours être intégrées *in medias res*. L'ouverture dramatique doit être dynamique, inscrite dans la vie, le mouvement que la fiction est censée mimer.

Elle peut exploiter toutes les catégories de signes intégrées dans la représentation ; une action scénique, comme dans la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* où Valle-Inclán se sert du jeu de balle entre les trois princes pour évoquer, au niveau plastique, la rivalité pour le pouvoir. Elle peut se construire autour d'un signe olfactif, par exemple l'odeur persistante et indéterminée qui règne au début de *Un olor a ámbar* de Concha Romero et annonce le miracle de Sainte Thérèse. Elle peut convoquer des signes auditifs différents du dialogue, la variation mélodique sur le « sí » de *Amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca, tour à tour interrogatif, affirmatif, craintif, inquisiteur ou les chants républicains et franquistes de Paulino, convocant de façon incantatoire le fantôme de sa compagne dans *¡Ay Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra.

Lorsque l'ouverture intègre des procédés narratifs, elle cherche par tous les moyens à théâtraliser les informations. *El tragaluz* de Buero Vallejo en est un exemple frappant. L'auteur invente des personnages-narrateurs, des chercheurs du futur, qui présentent au public l'expérience scientifique à laquelle il va assister. Vont être recomposées, sous leurs yeux, des images d'un drame familial que les projecteurs ont retrouvé dans l'immensité du passé. La démarche, les costumes, la gestuelle et le langage des deux personnages constituent autant d'éléments dynamisant « le récit », le rendant insolite.

Au terme de cette rapide analyse, il me semble que l'on pourrait définir l'ouverture du texte,

---

<sup>1</sup> « Les sous-fonctions thématique, métanarrative et constitutive sont différemment hiérarchisées selon les cas et leur union contribue à la tension informative globale d'un incipit ; or, comme il est possible de mesurer cette tension, la fonction informative est variable, et on peut la représenter à l'aide d'un axe qui tend, d'une part, vers la saturation informative, l'univocité de l'information, la complétude de la représentation ; d'autre part, vers la raréfaction informative, l'incertitude de l'information, la présence de lacunes et d'énigmes ». (Op. Cit. p. 143)

- soit comme une succession d'ouvertures opératoires, structurantes et sémantiques, didascaliques et dialogales,

- soit comme une double ouverture (didascalies et dialogues), dont la fonction est principalement dramatique et qui est précédée par un paratexte didascalique dont la fonction séductive est primordiale.

Moins complexe que l'ouverture, la clôture théâtrale est constituée également par une succession, chronologiquement inversée, de différentes fins. C'est évidemment dans le dialogue que s'amorce le processus de fermeture du texte. Tout comme l'ouverture, sa géométrie est variable et sa fonction sémantique est prépondérante.

La *clôture du texte didascalique* n'est pas le cas le plus courant. Traditionnellement c'est le dialogue qui met un terme à la pièce mais on peut trouver un long paragraphe qui complète, par d'autres réseaux sémiotiques, la *clôture dialogale* ou donne la résolution de l'action dramatique. C'est un procédé fréquent dans les pièces de Valle-Inclán, et, comme l'affirme Begoña Demange, *Ligazón* n'aurait pas de conclusion sans la didascalie finale qui résout visuellement l'intrigue<sup>1</sup>. La didascalie mentionne plus fréquemment la *clôture du texte* (et quelquefois celle du spectacle) par des formules codifiées (fin/*Laus Deo*) ou originales. Ces syntagmes ont une fonction structurante, redondante par rapport à l'arrêt effectif du texte.

Le texte dramatique s'ouvre et se ferme par strates, progressivement, comme un rite initiatique, un passage du réel à la fiction. Qu'en est-il du spectacle ? Que signifie ouvrir et clore au théâtre ?

## L'OUVERTURE DU SPECTACLE

De la même façon que précédemment, l'ouverture du spectacle est constituée par une série de paliers successifs qui mène à la consommation de l'objet théâtral. Si, tout comme le roman, le spectacle est un « produit marketé », grâce à la réputation de l'auteur, du metteur en scène, l'accroche du titre et des acteurs connus, non connus, les connotations du lieu théâtral, les commentaires des critiques, ce processus de « pré-ouverture »

---

<sup>1</sup> Begoña Demange, « Le discours didascalique de *Ligazón* : une déclaration d'intention de Valle-Inclán, metteur en scène », in *Essais sur le dialogue européen, XVIème, XXèmes siècles*, Grenoble, Publication de l'Institut des Langues et Culture de l'Europe, Stendhal, 1995.

est fondamental. Il a pour enjeu de mener les spectateurs jusqu'au seuil du théâtre pour voir la pièce, alors que la lecture du roman n'implique pas de changement de lieu, une fois le livre acquis ou emprunté. Cette pré-ouverture doit s'accompagner de stratégies communicatives et publicitaires, déterminantes pour le succès et sans rapport direct avec la qualité du spectacle.

La première vraie ouverture du spectacle est, sans aucun doute, matérialisée par l'entrée dans l'espace scénographique, le franchissement des portes, du seuil. Pénétrer dans le théâtre est déjà le signe d'une ouverture à la communication théâtrale, l'acceptation de vivre une expérience collective privilégiée (l'achat d'un billet est un acte économique qui d'emblée exclut et donc valorise l'accès à la pièce), le premier pas du rite de passage du réel à la fiction.

Le second palier est la lecture du programme, qui constitue une ouverture équivalente, homologue, à celle des didascalies préliminaires. On y retrouve à peu près les mêmes informations : le titre, le sous-titre, le nom des personnages (accompagnés du nom des acteurs qui les incarnent). S'y ajoutent le nom du metteur en scène, éventuellement des articles de présentation et des critiques. Le programme facilite et oriente la réception de la pièce et prépare donc le récepteur à vivre l'expérience, à s'ouvrir à la scène.

A la solitude de la consultation du programme vont se substituer, mobilisant l'attention de tous les spectateurs, des indices de l'imminence du début de la pièce. Ces indices sont variés et de nature différente, selon le type de communication souhaité, selon qu'il s'agit d'un théâtre bourgeois, intellectuel, d'avant-garde, classique, underground, etc...

Les formes d'ouvertures structurantes les plus classiques sont celles qui délimitent précisément les frontières entre la vie et la scène. Cela peut être les fameux trois coups, une sonnerie ou une musique qui avertissent, mobilisent l'attention dispersée, mettent en condition d'écoute, invitent le public à s'engager dans l'expérience théâtrale par le silence, à oublier radicalement son propre monde.

La lumière qui s'éteint, de la même façon, constitue une frontière nettement tranchée entre le réel et la fiction. Le noir fait disparaître l'espace habité par le spectateur, constituant l'étape d'oubli absolu de soi dans la tension de l'attente. Le suspens dû à l'imminence du spectacle favorise la concentration maximale et confère à l'ouverture un caractère

magique (celui d'exécuter sans délai, comme par enchantement, la promesse faite).

Enfin, déchirant l'obscurité de la salle, l'ouverture du rideau impose la lumière de la scène et plonge brutalement le spectateur dans un monde autre. Dans une nouvelle réalité où il lui faut trouver des points d'ancrage. Ce début se fait dans la violence, dans le tranchant de la pièce-couteau, comme l'affirmait Grotowski.

A l'inverse, certains procédés d'ouverture, qui sont utilisés de plus en plus fréquemment, tendent à brouiller les frontières entre le réel et le non réel. Les acteurs peuvent apparaître dans l'espace du public avant que la lumière ne s'éteigne, mobilise progressivement son attention, être déjà présents lorsque les spectateurs s'installent ou avoir déjà commencé à jouer lorsque les premiers arrivent, inversant ainsi le rapport entre les deux mondes. Les *Comediants* soignent tout particulièrement ces zones frontières entre réel et non réel, en exploitant le parcours, parfois long, qui mène au fauteuil de théâtre — le hall d'accueil, les couloirs, les escaliers —. Ils conditionnent la réception du spectacle en donnant à voir ou à entendre des scènettes périphériques liées au thème majeur du spectacle.

Enfin survient le début du spectacle qui marque l'étape ultime du passage entre le monde du spectateur et la scène.

L'ouverture peut être unisémique, c'est-à-dire réalisée par une seule catégorie de signes perçue par le public ; un signe visuel qui peut être l'image scénique sur laquelle s'ouvre le rideau, un point de lumière, l'entrée, le premier geste du personnage ; un signe auditif, un bruit, une musique, un chant dans l'obscurité du plateau, la première réplique ou interjection d'un ou plusieurs personnages sur une scène vide. Selon la nature des signes, peut être dressée une typologie des ouvertures ; musicale (instruments, voix humaine), sonore (bruits), visuelle (effets de lumière, décor, jeux scéniques des personnages) paralinguistique (cri, pleurs), linguistique (dialogue)... Cette typologie peut correspondre à des profils didascaliques (de metteur en scène cette fois), définis par la récurrence de signes qui rythment et particularisent la communication théâtrale.

Le plus fréquemment, l'ouverture théâtrale est polysémique, dans la mesure où se superposent « naturellement », sur la scène, des signes de nature différente. Toutes les combinaisons de signes sont possibles, de la



plus simple (une musique et une lumière dans le noir de la scène, une image et une musique) à la plus complexe (une image, une musique, un jeu scénique, un cri ou une portion de dialogue dont la fonction est d'exposer) ? On pourrait classer ces formes de début en fonction de leur richesse sémiotique et aboutir alors à une typologie sémantique : vide/plein, lent/rapide, violent/doux, court/long, statique/dynamique, etc. pour en apprécier la pertinence en fonction de l'ensemble de l'oeuvre et de la clôture du spectacle.

C'est par le processus inverse que le spectateur réintègrera le monde réel à travers toute une série de relais.

La première clôture pourra être, comme nous l'avons analysé précédemment, unisémiotique ou polysémiotique, selon la quantité de signes mis en oeuvre. Elle sera suivie d'une clôture « technique », concrétisée par l'arrêt des lumières, et à nouveau, le noir, qui matérialise la frontière entre fiction et réel, le retour à soi du public, la fin de sa dépossession. Puis les acteurs reviennent pour saluer et être applaudis, mettant un terme absolu à l'illusion magique (contrairement au théâtre japonais où l'acteur ne revient pas, où le public n'applaudit pas). Les clôtures se succèdent alors en continu : le rideau se ferme, la lumière s'allume, les spectateurs se lèvent, quittent la salle, commentent éventuellement le spectacle puis quittent le théâtre. Quelquefois — et je pense encore aux groupes catalans *Dagoll Dagom* ou *La cubana* — les frontières entre réel et non réel sont brouillées : les acteurs sont présents à l'entrée du théâtre et prolongent la pièce, comme pour éviter la rupture brutale, comme pour créer des cercles concentriques qui prolongent la féerie du spectacle.

Nous voyons que l'ouverture et la clôture du texte et du spectacle se font au moyen de signes différents, qui ont en commun leur successivité. Cette successivité nous conduit peut-être à poser le problème différemment. Faut-il nettement différencier l'ouverture et la clôture du texte et du spectacle ? En d'autres termes, peut-on lire le théâtre sans penser au moment de l'ouverture et de la clôture scénique ou peut-on voir le théâtre sans essayer de se référer au début et à la fin du texte (ceci étant moins systématique) ? Dans ce cas, dans cette zone imaginaire où se rejoignent texte dramatique et texte scénique, où situer le début et la fin au théâtre ?

## L'OUVERTURE ET CLÔTURE AU THÉÂTRE

L'ouverture pourrait se situer au moment où le texte théâtral prévoit le premier signe susceptible d'être transposé dans le spectacle, dans cette zone textuelle où peuvent coïncider signes littéraires et signes scéniques. Cette homologie porte sur tous les signes proprement théâtraux ; un son et/ou une image et/ou un jeu scénique et/ou une réplique, etc.

Le texte didascalique évoque moins souvent les signes extradiégétiques qu'il ne détaille les signes diégétiques. Mais il arrive quelquefois que l'ouverture du spectacle soit fixée, et précisément, par le texte dramatique. Dans ce cas, on peut parler d'*ouverture extradiégétique*, comme dans la pièce *Las cítaras colgadas de los árboles*, de Antonio Gala, où sont fixés la lumière et les bruits du début du spectacle.

(A telón alzado, pero aún en el oscuro, comienza a oírse un rebato de campana no eclesiástica, sino como de antiguo zaguán. Las voces van llegando, cada vez más presentes. Luego, gritos, gruñidos, carreras, alboroto)<sup>1</sup>.

Ce qui ne signifie pas que le metteur en scène exécutera plus volontiers ces ordres-là, bien au contraire car il y a une sorte de réticence à voir l'auteur s'immiscer dans ce que le praticien considère comme son fief: l'ouverture et la clôture. Le degré d'ingérence dans la réalisation du spectacle dépendra de la fonction octroyée par l'auteur à son didascale ; certains écrivains organisent la totalité des signes scéniques (Buero Vallejo en est l'exemple le plus parfait, dont les textes didascaliques hypertrophiés prévoient tous les aspects de la représentation<sup>2</sup>), d'autres renoncent totalement à évoquer le moindre signe scénique. Rodrigo García, par exemple, qui affirme dans un prologue de *Notas de cocina* :

Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de acotaciones escénicas: algo que nunca se debería hacer<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Antonio Gala, *Las cítaras colgadas de los árboles*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, p. 35.

<sup>2</sup> Cff. le livre *Voir les didascalies* (pp. 206-212) et l'article « El didascalos escenógrafo de *El tragatuz* de Antonio Buero Vallejo », *Gestos, Revista de Teoría y práctica del teatro Hispano*, Irvine, University of California, 1996, p. 67-84, qui analysent la stratégie énonciative du didascale omnivoyant, omniscient et omnipotent dans deux pièces de Buero Vallejo.

<sup>3</sup> Rodrigo García, *Notas de cocina*, Madrid, La Avispa, 1994, p. 13.

## Ouverture et clôture au théâtre

Il livre son texte dramatique, comme une matière brute, à la discrétion des metteurs en scène, afin qu'ils le « cuisinent », qu'ils le préparent à leur manière, dans la plus grande liberté. Dans *Notas de cocina*, il n'y a aucune didascalie. On trouve simplement une lettre qui indique le changement de locuteur devant chacune des répliques et correspond aux acteurs pour lesquels il a écrit le texte et non à des personnages. Le metteur en scène devra donc inventer intégralement l'ouverture, pourra même changer le dialogue initial, avec l'assentiment de l'auteur<sup>1</sup>.

De façon générale on peut affirmer que l'ouverture extra-diégétique textuelle est moins respectée au cours du spectacle que l'ouverture diégétique.

La zone d'*ouverture diégétique* peut ne pas correspondre au début du texte didascalique, si celui-ci donne des informations impossibles à représenter. Prenons comme exemple la très longue ouverture didascalique de *Flor de Otoño* de Rodríguez Méndez. Après la formule rituelle « Nuestra historia empieza », le didascale conteur fixe la référence temporelle de la fiction « del año de gracia de 1930 », l'espace scénique, « una residencia burguesa del ensanche barcelonés », évoque la généalogie de la propriétaire du lieu, décrit très précisément le décor puis évoque textuellement un signe auditif :

Y, en este silencio matizado, de pronto, inesperadamente, suena un timbrazo que estremece toda la casa. Un timbrazo plebeyo, soez, grosero, inmisericorde, criminal, que hace tambalearse todo. Tiembla el retrato del rey, tiemblan los bigotes del apuesto general pintado al óleo, tiembla el niño Jesús, las flores de papel. Un timbrazo y otro timbrazo. (p. 125)

La didascalie du lieu, susceptible d'être transcodée plus ou moins fidèlement par la scène, est ainsi complétée par une didascalie sonore. Celle-ci sera aussi intégrée dans le spectacle, tout comme la « didascalie

---

<sup>1</sup> Rodrigo García délègue, en quelque sorte, son pouvoir de démiurge en affirmant, toujours dans ce même prologue :

En este caso, los nombres que hay junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir : no son personajes, sino personas.

Para otro que quiera poner en escena esta obra los nombres serán indicativos de quien dice cada parte aunque no descarto que encuentre una mejor distribución de las frases o prefiera trabajar con más o menos actores. (p. 13)

dialogale<sup>1</sup> » « ¿I ara? Pero ¿I ara? » qui annonce l'apparition des personnages et est fondue dans la longue didascalie initiale<sup>2</sup>. Certains signes textuels des indications scéniques peuvent se retrouver dans le spectacle (cela dépend du choix du metteur en scène), d'autres sont de toute évidence impossibles à transposer, car ce sont des didascalies subjectives ou ironiques destinées surtout au lecteur.

Néanmoins, l'ouverture du spectacle correspond souvent au texte didascalique, dans la mesure où les didascalies intermédiaires fixent la première image scénique que le metteur scène transcodera (c'est en général le cas des pièces de théâtre « réalistes »). L'ouverture peut coïncider aussi avec le début du dialogue (et c'est le cas le plus fréquent pour les dramaturgies d'avant le réalisme scénique). De façon générale, on peut affirmer que la matrice textuelle d'ouverture sera moins précise, moins riche que sa réalisation scénique, sauf cas à part où les rapports sont inversés (Valle-Inclán en est l'exemple le plus frappant, avec ses didascalies du lieu anti-fonctionnelles, impossibles à représenter dans toute leur richesse<sup>3</sup>).

Cette orientation de l'analyse peut nous permettre de lancer quelques pistes embryonnaires pour une typologie historique des ouvertures. Car il est évident que l'auteur, lorsqu'il écrit le texte, intègre consciemment ou inconsciemment, les conditions matérielles de la représentation et prévoit l'ouverture de son texte selon (ou contre) le code en vigueur de l'époque.

Pour la comedia, l'ouverture se fait traditionnellement par un ou plusieurs personnages qui entrent dans l'espace vide de la scène et prennent immédiatement la parole pour exposer l'action et la situer. C'est ainsi que le texte théâtral s'ouvre sur des syntagmes didascaliques codifiés, du type « sale X » o « salen X y Y », quelquefois accompagnés de didascalies rudimentaires, comme dans *El perro del hortelano*, « Salen TEODORO con una capa guarnecida de noche y TRISTAN, criado ; vienen

---

<sup>1</sup> Dans *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal abonde ce type de didascalie, qui suggère des dialogues ou intègre des segments textuels entre guillemets, correspondant à de véritables répliques (Voir Monique Martinez-Thomas, « Le didascale chef-d'orchestre : *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal », in *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PUM, 1994, pp. 813-825.

<sup>2</sup> Voir *les didascalies*, pp. 212-218.

<sup>3</sup> Voir Monique Martinez-Thomas, « El juego del didascalos. Las didascalias anti-funcionales de *Las comedias bárbaras* de Valle-Inclán », *Imprévue*, Montpellier, 1996, pp. 67-92.

huyendo »<sup>1</sup>. L'absence de toute didascalie de lieu s'explique par la fonction didascalique du langage et la notion de décor verbal<sup>2</sup>.

A partir du XVIIIème siècle et surtout au XIXème, l'ouverture textuelle tend à privilégier l'image scénique, qui doit s'adapter à la « boîte à illusion » de la scène à l'italienne, pour créer un effet de réalisme que les progrès techniques accentuent<sup>3</sup>. C'est l'émergence du didascale topographe, comme dans le premier drame romantique espagnol du Duc de Rivas *Don Alvaro o la fuerza del sino*. Le premier lieu scénique est décrit de la sorte :

La escena representa la entrada del antiguo puente de barcas de Triana, el que estará practicable a la derecha. En primer término, al mismo lado, un aguaducho o barraca de tablas y lonas, con un letrero que diga : Agua de Tomares ; dentro habrá un mostrador rústico con cuatro grandes cántaros, macetas de flores, vasos, un anafre con una cafetera de hoja de lata y una bandeja con azucarillos. Delante del aguaducho habrá bancos de pino. Al fondo se descubrirá de lejos parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él, con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en la lontananza la alameda. Varios habitantes de Sevilla cruzarán en todas direcciones durante la escena. El cielo demostrará el ponerse el sol en una tarde de julio, y al descorrerse el telón aparecerán : el TIO PACO, detrás del mostrador en mangas de camisa ; EL OFICIAL bebiendo un vaso de agua y de pie ; PRECIOSILLA a su lado templando una guitarra ;

---

<sup>1</sup> Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, (Edición de Antonio Carreño), p. 57.

<sup>2</sup> Comme l'affirme Marc Vitse dans son ouvrage *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIème siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.

pendant sa période la plus intense et la plus innovatrice, qui correspond à la première moitié du siècle, c'est avec une parfaite cohérence esthétique que la *Comedia* accorde, parmi tous les éléments constituants du phénomène théâtral, une primauté absolue à la parole que récite le personnage, et privilégie par voie de conséquence, chez celui qui la reçoit et qu'elle nomme *oyente*, le sens de l'ouïe. C'est parce qu'elle se constitue comme un genre prioritairement auditif... ; c'est parce qu'elle est un poème écrit plus particulièrement pour l'oreille, dont la puissance de vision est au moins égale à celle des yeux..., p. 231.

<sup>3</sup> La machinerie se développe, grâce à cette nouvelle conception de la scène. Dès 1801, Pujoux remplace les feuilles de décoration successives formant les coulisses par des décors fermés, plus conformes à la réalité. Les techniques de diaporama et de panorama de Daguerre contribuent à renforcer cette illusion scénique. Le gaz qui remplace les quinquets dès 1820 permet des variations de lumière et un réalisme scénique que la lumière électrique en 1876 accentuera ; enfin en 1898 le jeu d'organes électriques permet de varier la lumière.

## Monique MARTINEZ THOMAS

EL MAJO y los DOS HABITANTES DE SEVILLA sentados en los bancos<sup>1</sup>.

Le texte didascalique est précis, fonctionnel. Il organise l'espace scénique pour la mise en scène en y distribuant les divers éléments du décor selon un quadrillage pictural : droite, gauche, effet de perspective. Il est évident que la didascalie est écrite en fonction du modèle scénographique de la scène à l'italienne, qui tend à faire du lieu un tableau en trois dimensions. Une attention toute particulière est portée à la profondeur définie par paliers : un premier plan « En primer término », le fond de la scène « Al fondo se descubrirá de lejos » et le lointain « se verá en la lontananza ». De la même façon, Georges Zaragoza affirme que l'écriture romantique se donne pour but d'envisager la composition de l'espace en trois dimensions et il ajoute :

Reste que les dramaturges romantiques sont les premiers à percevoir que l'écriture théâtrale concerne autant le texte que le personnage qui est chargé de dire que ces indications qu'ils sont en droit de donner à travers les didascalies. Ils découvrent les pouvoirs du spectacle et tendent à s'approprier la charge du metteur en scène, charge qui n'a pas de contours bien précis au siècle romantique<sup>2</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la polymorphie de l'ouverture devient une possibilité qui n'existait pas auparavant et que les auteurs intègrent, consciemment ou inconsciemment, dans leur texte. Il n'y a plus de code commun, homogène, entre les différents agents de la création théâtrale mais des lectures particulières, individualisées. C'est pourquoi l'ouverture théâtrale ne renvoie pas à un type de discours scénique ou à un lieu prédéterminé mais invente, dans une grande liberté, ses propres règles indépendantes de toute infrastructure. Le non respect du texte théâtral est une donnée intégrée dans le processus de l'écriture. Les auteurs savent bien que le metteur en scène sera l'ultime créateur de la pièce. Car le XX<sup>e</sup> siècle magnifie le metteur en scène, depuis Antoine, Stanilavski jusqu'à Brecht, Artaud, Vilar en passant par Appia, Graig, Lugné-Poe, Copeau.

---

<sup>1</sup> Angel Saavedra y Ramírez de Baquedano, Duque de Rivas *Don Alvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Espasa, Calpe, 1975.

<sup>2</sup> Georges Zaragoza, « Y a t-il une pratique romantique de la didascalie », in *Le jeu didascalique*, Paris, CRIC/Ophrys, 1998 (sous presse).

## Ouverture et clôture au théâtre

Le metteur en scène co-signe le spectacle et peut modifier toute la stratégie d'ouverture du spectacle mise en place par le texte.

Si l'ouverture est constituée par le(s) premier(s) signe(s) du spectacle dans le texte, la clôture sera, à l'inverse, le dernier signe textuel qui pourra être converti scéniquement. Il arrive que la clôture didascalique porte sur la fin du spectacle lui-même, définisse des signes extra-diégétiques de la fin du spectacle et même de l'après spectacle, comme dans l'exemple très particulier de *El palacio de los monos* de Luis Riaza :

(Todos los actores, incluso el CORO desaparecen entre los trapos. Si hay que saludar lo harán entre los vestidos-papapetos del señor e, incluso, poniéndose algunos de ellos.

CHICA DE LA BOTICA se espera que no salude.)

FIN (p. 319)

Qu'elle soit du texte, du spectacle ou du spectacle prévu par le texte, l'ouverture théâtrale est spécifique en ce sens qu'elle est polysémique et que cette épaisseur de signes peut, pour se construire, s'étaler dans le temps de la lecture et de la représentation. Mais, dans notre théâtre occidental, il me semble que l'ouverture n'est considérée comme complète que lorsqu'émerge le dialogue. Le spectateur, conditionné par le verbe omnipotent, attend le début du dialogue, qu'il perçoit simplement comme différé. L'ouverture serait une tension qui mène irréductiblement au discours des personnages. Ce discours comporte le plus grand nombre d'informations perceptibles de façon linéaire, alors que les autres signes plus diffus dans l'espace sont perçus de façon simultanée et donc imparfaite. Est-ce le premier mot, les premiers mots ou une unité délimitée ? Quel est le rapport de ces premiers éléments avec le tout ? D'opérer simplement le passage du réel au non réel ? D'exposer des informations préalables à la compréhension de la pièce ? D'être une matrice que le reste de l'oeuvre va développer ? Nous retombons ici sur la problématique de l'incipit romanesque, qui mériterait à une autre occasion d'être analysé dans sa spécificité théâtrale. Car le moment est venu de clore et n'ayant pas de *deus ex machina* pour résoudre les doutes que j'ai soulevés ici, je quitte la scène, en fait sur une ouverture, au moment même où je prononce le mot FIN.

