



**HAL**  
open science

## Une mise en scène à prétention intemporelle : la présentation matérielle des publications théâtrales.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

### ► To cite this version:

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. Une mise en scène à prétention intemporelle : la présentation matérielle des publications théâtrales.. Revue d'Histoire du Théâtre, 2010, 2010 (1), pp.n.c. hal-00570516

**HAL Id: hal-00570516**

**<https://hal.science/hal-00570516>**

Submitted on 25 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

Cet article a été publié en 2010 dans *Le Texte de théâtre et ses publics*, sous la direction de Florence Naugrette et d'Ariane Ferry, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010-1, p. 17-26.

**Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

Eve-Marie Rollinat-Levasseur  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
DILTEC

L'histoire de la présentation matérielle des éditions théâtrales constitue un témoignage crucial non seulement pour l'histoire du théâtre mais aussi sur la définition du genre dramatique. La façon dont les pièces sont transcrites sur la page d'un ouvrage imprimé révèle, en effet, comment siècle après siècle les acteurs du livre et les lecteurs ont pensé le théâtre. Comment ont-ils transcrit l'éphémère du spectacle dans la pérennité du livre – même si celle-ci est quelque peu relative ? Comment ont-ils transposé la réalisation en espace temps de la représentation théâtrale dans les deux dimensions qu'offre l'espace de la page ? Comment le livre donne-t-il à lire l'événement spectaculaire ? Comment lui offre-t-il un prolongement tout en concentrant et diffractant de nouvelles interprétations scéniques possibles ? Le livre construit et véhicule une représentation du théâtre. Ce qui n'est qu'une image du théâtre nous laisse discerner quelle perception en est retenue et en quoi elle le distingue des autres genres littéraires et spectaculaires.

Un rappel historique sur la tradition de transmission écrite du théâtre occidental nous permettra de montrer comment l'extraordinaire diffusion des textes entraînée par le développement de l'imprimerie et l'engouement pour le théâtre a conduit les artisans du livre à imaginer une forme matérielle qui s'est stabilisée en France au XVII<sup>ème</sup> siècle pour perdurer presque telle quelle jusqu'à nos jours. Nous verrons comment, à l'âge classique, l'appareil péritextuel des éditions dramatiques a contribué à faire de l'auteur l'acteur principal du théâtre et nous étudierons comment la mise en page des pièces a élaboré une mise en scène du texte dramatique pour produire un nouvel espace théâtral, celui de la lecture.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

**L'écriture pour immortaliser le poème dramatique**

La naissance du théâtre en Grèce coïncide avec le moment où l'écriture se répand et va servir à conserver la littérature. Il reste peu de preuves archéologiques. Mais quelques indices, dont la pratique de l'intertextualité, en particulier chez Aristophane, ainsi que l'apologie de la lecture par Aristote semblent attester que l'apogée du théâtre grec coïncide quasiment avec le début d'une pratique de diffusion écrite des pièces et de leur lecture – laquelle est alors, et pour longtemps, oralisée. C'est ensuite un acte politique qui a marqué l'entrée officielle du théâtre dans le monde de l'écrit. En 338 avant J.-C., les Athéniens votent une loi sous l'impulsion de Lycurgue : elle fait établir un exemplaire de référence du théâtre des trois grands auteurs tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide, pour le garder dans le Trésor public parmi d'autres archives de la Cité. Ces premiers jalons de l'histoire du texte de théâtre montrent que la notation écrite du théâtre a été utilisée dans le but de fixer l'œuvre des poètes contre l'altération et la trahison de leurs œuvres que leur faisaient subir les acteurs à chaque reprise : leur transcription écrite a ainsi été conçue comme un acte de résistance face à l'évolution des pratiques scéniques. Alors que le théâtre athénien avait avant tout une vocation politique et religieuse, sa fixation par l'écriture n'a retenu que les mots du poète : danse et musique paraissent ne pas avoir été transcrites dans les exemplaires athéniens tandis que l'interprétation chorégraphique et musicale devait tout autant évoluer que celle que les acteurs donnaient des textes.

La naissance officielle du texte de théâtre est donc due à la volonté d'immortaliser les mots du poète, de les conserver et de les transmettre à l'identique à la fois pour les spectateurs et les lecteurs à venir. Elle détache le théâtre du spectaculaire pour l'inscrire clairement dans le domaine de la littérature : cela participe si ce n'est à « l'invention de la littérature »<sup>1</sup>, du moins à son processus d'institutionnalisation. En effet, le poème dramatique est considéré comme une unité autosuffisante et non mutilée alors que ce principe de notation et de transmission coupe la poésie de l'oralité et de la gestualité qui lui ont pourtant donné corps. Enfin, l'établissement par écrit du théâtre offre à la postérité le texte de théâtre comme objet d'étude : la réflexion théorique d'Aristote, qui ne s'est presque pas intéressé à la question spectaculaire, allait déjà dans ce sens ; les siècles suivants, pendant lesquels quelques pièces ont été copiées et recopiées, ont contribué à achever ce mouvement.

---

<sup>1</sup> Voir F. Dupont, *L'Invention de la littérature*, Editions de La Découverte, 1998.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

Les Alexandrins n'ont fait qu'accentuer cette représentation du texte dramatique : entièrement occupés à identifier les interpolations de vers ou à déterminer la colométrie, ils n'ont pas cherché à imaginer une mise en forme propre au texte théâtral ni une présentation qui permettraient de donner à lire le fait que le théâtre est un genre spectaculaire tout autant que littéraire. Ainsi, comme l'a observé Jean Irigoïn, dans les manuscrits de cette époque-là, le passage d'une réplique à une autre n'est pas toujours bien indiqué, le nom des personnages qui parlent non plus –ils sont parfois signalés par un simple tiret ou par deux points superposés<sup>2</sup>. Les textes de théâtre ne sont donc pas alors accompagnés de discours didascalique : la présentation matérielle adoptée les transmet comme des poèmes ou de simples dialogues.

La pratique scolaire de la lecture des textes dramatiques perpétue cette tradition. L'usage fait des comédies de Térence, peut-être déjà dans l'Antiquité, et en tout cas au Moyen-Age, puis encore après l'invention de l'imprimerie, montre que la lecture de théâtre est avant tout conçue pour être un acte de compréhension intellectuelle. Il est même possible que le marquage des scènes dans la mise en page du théâtre découle directement de la pratique scolaire de la lecture interprétative. En effet, lorsque le commentaire est trop long pour rester contenu dans la place accordée par les marges –lieu traditionnellement dévoué aux annotations-, l'analyse critique s'achève à la fin d'une unité textuelle : pour le théâtre, c'est au moment des entrées et des sorties des personnages que les gloses trouvent logiquement place pour être développées, quand c'est nécessaire. Il semble qu'il y ait là une interaction réciproque entre la présentation textuelle des pièces imprimées et la perception de l'action scénique : la structuration en scènes du texte dramatique par les gloses a en effet peut-être joué un rôle non négligeable dans la prise de conscience d'un découpage séquentiel à chaque entrée et sortie des acteurs-personnages. C'est cette structure que vont dégager les éditions théâtrales du XVII<sup>e</sup> siècle : la mise en valeur sur la page imprimée du découpage scénique devient alors une des caractéristiques du texte théâtral et le démarque des autres genres littéraires.

L'histoire de la transmission écrite des textes dramatiques montre cependant que jusqu'à l'âge classique, l'identification du genre théâtral n'est pas nette pour ceux qui œuvrent à les conserver tout comme pour leurs lecteurs. La difficulté d'imaginer comment rendre compte du texte spectaculaire sur l'espace de la page contribue à assimiler le théâtre à d'autres genres existants. Au Moyen Âge, comme l'a montré Geneviève Hasenohr, le théâtre

---

<sup>2</sup> Voir J. Irigoïn, « Ménandre, *Les Sicyoniens* », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Editions du cercle de la librairie, 1990, p. 31-33.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

peut être transcrit à partir de modèles narratifs (on peut trouver des indications narrativisées sur le jeu, les décors, et même de sources locutoires narratives) ; il est aussi traité comme un dialogue philosophique ou encore comme une catégorie de la poésie<sup>3</sup>. Même lorsque des didascalies apparaissent et sont développées sur la page, c'est-à-dire surtout à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle pour les textes en français, leur transcription révèle que leur spécificité n'est pas distincte : elles sont placées souvent en marge, traitées comme des gloses, ou encore – et parfois parallèlement – quand elles sont incluses dans le corps de la page, elles sont souvent soulignées en rouge, parfois démarquées du dialogue, par exemple indiquées par un retrait, c'est-à-dire considérées comme un titre ou comme un début de paragraphe. Enfin, encore au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècles, la présentation elliptique des indications de sources locutoires témoigne de ce que le poème dramatique est avant tout conçu comme un poème. Dans le cours du dialogue, en effet, les premières lettres de chaque nom des personnages, suffisent pour signaler le changement de locuteur. Quoique en général démarquées des répliques par une police spécifique, ces indications sont en quelque sorte intégrées au poème puisque la détermination du nombre de lettres se fait en fonction de leur bonne absorption dans l'ensemble du texte : elles sont imprimées de façon à être comme transparentes et à ne pas gêner la lecture cursive du poème. Cet effet est en outre accentué par l'usage des guillemets utilisés pour signaler aux lecteurs les passages remarquables à imprimer dans leur mémoire. Cette pratique typographique, qui n'est pas réservée au théâtre, construit un parcours de lecture didactique et édifiant qui transcende les échanges dialogiques.

### **L'invention de l'édition théâtrale**

Si les éditions de pièces recherchent peu à peu une présentation matérielle propre au texte de théâtre dès la Renaissance<sup>4</sup>, pendant longtemps, plusieurs systèmes de mise en page coexistent. La rupture intervient plus nettement au XVII<sup>e</sup> siècle dans le mouvement de la Restauration du théâtre français : même si le processus n'est pas régulier, comme en atteste notamment la présentation archaïque de la belle édition in-folio du *Théâtre* de Pierre Corneille imprimée à Rouen en 1663, c'est dans les années 1630-1640 que les éditions théâtrales

---

<sup>3</sup> Voir G. Hasenohr, « Les manuscrits théâtraux », dans *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, ouvr. cité, p. 335-340.

<sup>4</sup> Voir M.-M. Fragonard, « La Renaissance ou l'apparition du théâtre à texte », in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, Premier cycle, 1997, p. 122.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

trouvent une mise en page qui, par l'invention et la stabilisation d'un système de codification précis, donne à lire ce genre spectaculaire qu'est le théâtre.

Plusieurs facteurs entrent en jeu dans cette évolution sans qu'on puisse toujours déterminer comment ils influencent les uns sur les autres. Les éditions théâtrales bénéficient à la fois du travail de clarification et de lisibilité entrepris pour l'ensemble des ouvrages imprimés et de l'engouement des spectateurs pour le théâtre (et cela même si la communauté de lecteurs préexiste, ou qu'elle se développe parallèlement à l'enthousiasme des spectateurs pour les représentations théâtrales). Les soubresauts des techniques d'imprimerie et ceux du marché éditorial, lequel oscille toujours entre la recherche de la qualité pour l'objet imprimé et la recherche de profits rapides, obligent les professionnels du livre à innover et à découvrir des solutions de présentation lisibles pour leurs lecteurs. Enfin, si les éditions théâtrales gagnent une mise en forme spécifique à ce genre spectaculaire et littéraire, c'est aussi le résultat de la concurrence que les auteurs dramatiques livrent aux comédiens : ils luttent pour reprendre possession de ce qu'ils estiment être leur bien, à savoir principalement le texte des dialogues, qu'ils veulent porter aux yeux de leurs lecteurs mais qu'ils peuvent aussi par là redonner aux comédiens éventuels qui voudraient à nouveau jouer leur œuvre. C'est pourquoi les pièces imprimées entretiennent un rapport complexe au spectaculaire. Elles rendent virtuel ce qui a été réel : si la publication suit les représentations, elle n'en est pas la muséographie. Cependant, elle doit permettre à l'imagination du lecteur de se représenter l'action sans ressentir le manque de réalisation scénique. En effet, ces textes publiés en masse visent avant tout les simples lecteurs. Mais ils servent aussi aux professionnels du théâtre et doivent porter en eux leurs actualisations potentielles de la reprise de l'œuvre sur scène.

Un double mouvement travaille donc l'édition théâtrale. D'une part, désireux de se réappropriier leur œuvre, les auteurs tendent à effacer le particulier et l'éphémère des représentations scéniques pour transmettre, presque déréalisée, la matrice du spectacle. D'autre part, ayant à transcrire des œuvres conçues pour la scène, les libraires-imprimeurs et les auteurs dramatiques doivent imaginer des codes de mise en page pour rendre lisible aux lecteurs ce que les représentations ont permis ou permettraient de voir et d'entendre.

**Le livre : l'auteur comme acteur-roi**

La publication théâtrale constitue une incontestable revanche des auteurs sur les comédiens, c'est-à-dire sur ceux qui ont incarné l'œuvre sur scène en prêtant leur corps et leur

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

voix aux personnages, qu'ils ont ainsi donnés à voir et à entendre directement aux spectateurs. En effet, l'impression de la pièce change en quelque sorte de tête d'affiche : les nouveaux acteurs du théâtre sont désormais les auteurs et les libraires-imprimeurs, lesquels sont encore en concurrence pour faire imprimer leur marque sur l'objet qu'est le livre.

C'est un renversement du champ de force<sup>5</sup>. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs dramatiques sont encore des poètes à gage et les troupes gardent l'exclusivité des pièces tant que celles-ci ne sont pas publiées : de tels engagements freinent la publication des œuvres dramatiques. L'intérêt que Richelieu a pris à soutenir Rotrou lorsque celui-ci a remis clandestinement à l'imprimeur Antoine de Sommaville le manuscrit de *Cleagénore et Doristhée*, en 1634, contre le comédien Bellerose, contraint d'accepter de voir éditer quelques pièces du poète, malgré le contrat qui les liait, a sans doute été déterminant dans cette évolution. De fait, les acteurs sont obligés de s'incliner lorsque de nouveaux mécènes sont prêts à protéger les poètes : les dramaturges ne dépendant plus financièrement seulement des troupes pour qui ils composent, gagnent en indépendance. Le coup d'éclat de l'édition du *Cid* par Corneille en 1637, à peine trois mois après la création de sa tragi-comédie a accéléré ce mouvement : la publication de sa pièce a permis à Corneille d'affirmer son statut d'auteur et ainsi qu'Hélène Merlin l'a montré, de la rendre publique<sup>6</sup>. La demande des lecteurs achève le processus : s'il tarde à éditer une œuvre, un auteur peut s'attendre à en voir circuler des copies pirates. Ainsi, dans sa préface, Molière prétend avoir dû se résoudre à faire imprimer ses *Précieuses ridicules* pour éviter que des copies ne circulent : son intérêt comme comédien et chef de troupe cède donc devant celui de l'auteur dramatique qu'il est aussi<sup>7</sup>. A partir de cette période, les auteurs prennent l'habitude de faire publier leurs pièces assez rapidement : ils le savent, leur véritable consécration vient du livre.

L'un des enjeux de la publication est donc pour un dramaturge celui de la reconnaissance de son talent. Les différents éléments péritextuels du livre lui permettent de le mettre en scène. En effet, c'est là que l'auteur dramatique peut élaborer l'image qu'il veut donner de lui au public. De fait, non seulement les dramaturges conquièrent peu à peu de voir figurer leur nom sur la page de titre de leurs pièces, mais ils se servent aussi des textes

---

<sup>5</sup> Voir Georges Forestier, « Du spectacle au texte. Les pratiques d'impression du texte de théâtre », in : éds L. F. Norman, P. Desan, R. Strier, *Du Spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Schena Editore- Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 85-95.

<sup>6</sup> Voir H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, chap. V et VI, Les Belles Lettres, 1994.

<sup>7</sup> Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « Péritexte des œuvres théâtrales : société et dramaturge en miroir », *PFLSC* XXXIII, 64, 2006, p. 225-226.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

liminaires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, pour signifier qu'auteurs, ils entendent répondre de leur œuvre<sup>8</sup>.

Si les auteurs dramatiques répètent à l'envie dans les préfaces ou dédicaces de leurs œuvres que le théâtre n'est pas fait pour être publié et que la scène seule lui donne toute sa beauté, le procédé s'apparente avant tout à un *topos* de modestie. En effet, les textes liminaires tendent à écarter les pièces de l'espace scénique et à gommer l'interprétation qu'en ont donnée les comédiens : ancrant leur œuvre dans un espace social plus large et dans une conception plus étendue du théâtre, les dramaturges retirent aux acteurs leur texte pour en regagner la maîtrise. D'une part, l'apologie du dédicataire, avec ce motif récurrent que c'est lui la véritable source d'inspiration de la pièce, et surtout l'analyse strictement poétique de l'œuvre que l'on voit développée dans les préfaces font entrer le lecteur non pas dans les coulisses du théâtre mais dans le cabinet du poète ou dans le théâtre social de l'écriture dramatique. D'autre part, l'évocation des applaudissements des spectateurs ou encore le rappel de la réception de la pièce opèrent un nouveau déplacement, cette fois-ci de la scène vers la salle, comme pour indiquer que le véritable théâtre se joue dans l'acte de voir la pièce ou plutôt dans l'acte de se regarder voir le spectacle. Ainsi dans les textes liminaires, les auteurs dramatiques ne cessent de souligner que le théâtre est le fruit d'une création collective large, allant des coulisses de l'écriture aux échos de la salle, inscrivant leur pièce dans l'en-deçà et l'au-delà des représentations. Une telle stratégie leur permet de signifier en creux qu'ils restent maîtres du jeu, seuls véritables garants de l'œuvre depuis sa conception et au-delà de sa réception spectaculaire, c'est-à-dire jusqu'à sa réception par leur lectorat.

C'est le peu de références à des détails concrets des représentations, au jeu des comédiens, aux costumes ou aux décors qui est encore le signe manifeste de l'éviction des gens de scène dans le livre imprimé. Même Molière ne cherche aucunement à utiliser l'espace préfaciel pour transmettre sa pratique scénique, alors qu'il s'est tant occupé à rénover l'art dramatique. Le souci de rendre par écrit la spécificité spectaculaire de son travail n'apparaît que dans l'édition de son théâtre par La Grange et Vivot, en 1682, puis par Pierre Brault en 1734, lesquels ont notamment intégré davantage d'indications scéniques. C'est que Molière utilise la publication pour construire une image d'auteur dramatique et faire de son théâtre une œuvre littéraire, sans imprimer sa marque d'homme de scène autrement que par la qualité de ses dialogues, comme si le livre ne devait que consacrer l'homme de lettres. Les auteurs omettent ainsi de parler concrètement des comédiens qui ont interprété leur pièce et avec

---

<sup>8</sup> Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « Du théâtre à la scène littéraire : la permanence du livre ou l'effacement de l'éphémère », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2008-1, p. 43-50.

## **Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle : la présentation matérielle des publications théâtrales**

lesquels ils ont souvent collaboré étroitement pour créer l'œuvre. Ils oublient même de se plaindre des interprétations fautives de leurs textes alors qu'ils ne cessent de déplorer les méfaits de leurs imprimeurs. Les textes liminaires tendent à rendre les comédiens transparents : le livre construit ainsi l'image d'une interprétation scénique perçue comme une simple et fidèle traduction en espace et en temps des textes dramatiques.

Les frontispices eux-mêmes, rares images insérées dans le livre, peuvent rarement servir de document fiable sur les représentations théâtrales<sup>9</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la mode qui conduit les graveurs à représenter précisément l'événement que la scène raconte mais ne montre pas en témoigne<sup>10</sup>. Ainsi, pour l'édition de 1676 d'*Iphigénie* de Racine publiée chez Barbin, Chauveau a choisi de représenter le suicide d'Eriphile, c'est-à-dire exactement ce que les bienséances interdisent de montrer sur scène : mais c'est aussi ce que les spectateurs se représentent à l'écoute du récit d'Ulysse et ce que les lecteurs voient intérieurement lorsqu'ils le déchiffrent. Ce type de choix d'illustration montre clairement que le livre veut faire du spectacle de l'imagination un nouveau théâtre.

### **La mise en page : une mise en scène des dialogues**

Si c'est au XVII<sup>e</sup> siècle que se stabilise une mise en page des textes dramatiques avec l'invention de conventions de présentation, l'édition des pièces de théâtre ne s'assigne clairement pas comme objectif d'enregistrer l'interprétation qu'en ont proposée les comédiens qui les ont créées sur scène. La publication n'est pas la mémoire vive de la performance : elle en est une mémoire sélective. Elle trahit par là comment tous les acteurs du livre, soit non seulement l'auteur et l'imprimeur mais aussi les lecteurs, se représentent le théâtre. Il reste souvent difficile de déterminer qui, d'un auteur ou d'un libraire-imprimeur, est à l'origine de pratiques innovantes dans la transcription et transmission du texte dramatique. Mais il est sûr que le rôle technique de l'imprimeur exerce ici une influence considérable sur le théâtre puisqu'il peut diffuser largement des choix qui font sens, parfois au mépris de l'auteur et des comédiens<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Voir C. Guillot, *Histoire et Poétique de l'image du Théâtre en France (1600-1651). Contribution à l'histoire de l'illustration*, Thèse de Doctorat, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2003.

<sup>10</sup> Voir M. Hawcroft, « Le théâtre français du XVII et le livre illustré », in : *Du Spectateur au lecteur*, op. cit., p. 319-339.

<sup>11</sup> Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « Didascalies, entre « petit secours » et grand embarras : étude des variantes », *Pratiques de Corneille. Actes du colloque international de Rouen, juin 2006*, à paraître.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

Marquées par la pratique de transmission de quelques grandes œuvres de l'Antiquité, puis de quelques textes du Moyen-Age, et enfin du théâtre surtout très littéraire de la Renaissance, les éditions théâtrales gardent comme principal but la diffusion des dialogues dramatiques au moment de leur essor à l'âge classique. C'est pourquoi l'effort de clarification de présentation matérielle des textes vise principalement à mettre en scène les échanges dialogiques sur l'espace de la page<sup>12</sup>.

L'aération de la page a pour conséquence de faire apparaître une structure du texte : malgré le surcoût que cela suppose pour la fabrication du livre, peu à peu les éditeurs s'y résolvent. Le travail de dégagement des sources locutoires est tout d'abord capital : développées et démarquées par une police de caractère spécifique du corps des répliques, elles font apparaître clairement le nom des personnages sur la page, ce qui sert à activer leur présence au moment de la lecture<sup>13</sup>. Cette innovation est sans doute l'un des éléments les plus stables de la présentation matérielle du genre théâtral puisqu'il n'est remis en question que dans certaines œuvres contemporaines, déconstruction du personnage et brouillage générique obligent. L'adoption de la mention de changement de scène et l'usage d'y ajouter à chaque fois la liste des personnages présents contribuent aussi à organiser la présentation matérielle des pièces : elles structurent dans le même temps la lecture, conduisant le lecteur à penser et à imaginer les personnages présents ensemble au moment de la scène.

La mise en page du texte de théâtre se caractérise ainsi avant tout par sa discontinuité textuelle, appelant d'emblée une lecture analytique : pour déchiffrer le texte, le lecteur doit associer paroles et personnages, distinguer les différents protagonistes en présence et concevoir leurs interactions. Il est ici remarquable que le découpage en scènes du texte dramatique, lequel se codifie en France avec la Restauration du théâtre, s'oppose précisément au continuum scénique prôné à la même époque par les théoriciens avec le principe de la liaison des scènes. Mais le succès de ce mode de transcription des entrées et des sorties des personnages témoigne justement de la souplesse de son interprétation par les lecteurs et de leur bonne appropriation de ces conventions. Le bornage des scènes est compris comme une transition : il permet non pas tant de faire une pause dans la lecture que d'obliger le lecteur à visualiser l'action scénique.

---

<sup>12</sup> Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », in : eds F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaoui, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux – Sud Editions Tunis, 2007, p. 81-93.

<sup>13</sup> Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique », in : eds C. Despierres, H. Bismuth, M. Krazem, C. Narjoux, *La Lettre et la scène: linguistique du texte de théâtre*, EUD, 2009, p. 159-170.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

Le bornage des scènes et l'emploi de listes intermédiaires ont pu sembler ne pas être assez précis pour rendre compte de la scénographie. Ainsi, alors qu'il utilise beaucoup de didascalies, Beaumarchais a imaginé un code de placement des acteurs à l'intérieur même des scènes pour éditer le *Mariage de Figaro*<sup>14</sup> : il fait indiquer en marge des répliques l'ordre des personnages présents pour signaler « qu'ils font un mouvement grave ». Il est difficile de déterminer si ce système de notation n'est pas devenu une convention de mise en page parce qu'il n'était pas assez clair ou si c'est l'inverse. Mais, de fait, la plupart des éditeurs ne l'ont pas adopté et Beaumarchais lui-même ne l'a pas repris pour ses pièces ultérieures.

C'est enfin l'usage des didascalies qui permet de rendre visible sur la page les indications sur le jeu de scène : cela va même devenir par excellence la marque générique du texte dramatique. Pourtant, l'introduction d'indications scéniques sur la page imprimée ne s'est pas faite aisément : c'est le signe que la nécessité de noter et transmettre le spectacle ne s'est pas imposée avec évidence tout comme celle de donner un statut défini à ces notations. Notes marginales au début du XVII<sup>e</sup> siècle, tout d'abord, placées sur la page comme l'étaient les commentaires philologiques, parfois encore note de bas de page, les indications scéniques ont avant tout d'abord été perçues comme des gloses, comme des commentaires superflus au point que bien des imprimeurs ont pu les oublier ou supprimer du texte imprimé. L'étude des variantes des didascalies dans les éditions du théâtre de Corneille, par exemple, montre le rôle des imprimeurs dans la mauvaise transmission des indications scéniques : au-delà de leur incurie, il faut sans doute y voir la manifestation de ce qu'ils ne comprennent pas encore bien ni l'usage ni l'intérêt de ces annotations. Le théâtre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles montre que les indications scéniques sont de mieux en mieux traitées avec leur incorporation au reste du texte, pratique qui se répand à partir des années 1640.

L'intégration des didascalies dans le corps de la page peut apparaître comme une interruption du dialogue : l'usage d'une police de caractères spécifique, en particulier l'italique, ou celui des parenthèses sert à distinguer les indications scéniques des répliques et de leur mise en scène structurelle (indication de sources locutoire, bornage, listes intermédiaires). Mais c'est aussi le signe d'une continuité : le texte imprimé déroule dans le même mouvement dialogues et notation de la théâtralité, tout en les démarquant visuellement. Les conventions de présentation matérielle du texte imprimé montrent désormais que le dialogue dramatique appelle la scène.

---

<sup>14</sup> Beaumarchais, *La Folle journée ou le Mariage de Figaro*, chez Ruault, 1785. Voir sur les premières éditions de *Figaro*, Gérard Kahn (éd.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2002, 12.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Une mise en scène à prétention intemporelle :  
la présentation matérielle des publications théâtrales**

L'emploi que les auteurs font des didascalies témoigne de leur rapport aux comédiens et à la scène. Les dramaturges classiques s'en servent assez peu : ils comptent avant tout sur leurs dialogues pour donner corps à leurs personnages et ils gommement tout ce qui pourrait par trop rappeler la création de leurs pièces à la scène. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le discours didascalique s'amplifie. Comme l'a montré Pierre Frantz, cette tendance atteste d'une nouvelle prise de pouvoir des auteurs dramatiques sur les comédiens : l'auteur se pose en metteur en scène et s'impose comme directeur des comédiens<sup>15</sup>. Les metteurs en scène d'aujourd'hui en font encore parfois l'amère expérience, lorsqu'ils désirent monter un texte contemporain et que l'auteur ou ses ayants droit, tels ceux de Beckett ou de Koltès, les somment de respecter scrupuleusement les didascalies. Mais, dans les œuvres où le discours didascalique abonde, il faut déceler non un témoignage direct sur ce qui a été réalisé ni ce qui est réalisable sur scène mais plutôt l'expression du désir de ce qui devrait l'être. Les envolées lyriques, poétiques ou romanesques des indications scéniques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles le montrent : elles construisent une théâtralité de l'imaginaire et s'écartent des aspects techniques et matériels des représentations théâtrales.

Le livre donne ainsi à lire les pièces non pas telles qu'elles ont été jouées mais telles que les auteurs ou les imprimeurs les imaginent devoir être jouées. L'écart entre le texte joué et le texte imprimé montre que le texte imprimé est le fruit d'une lecture ou d'une relecture que l'auteur fait de sa pièce au moment où il lui donne une forme matérielle durable : il choisit ce qu'il veut laisser passer à la postérité. Les professionnels du livre, imprimeurs, éditeurs y ajoutent leur interprétation. Bien des éléments, comme la ponctuation ou les espaces, semblent nous donner une indication sur la façon dont les comédiens ont dit et doivent dire les textes. En fait, le nombre de variantes d'une édition à une autre ou les différences patentes entre des cahiers préparés par plusieurs imprimeurs nous invitent à être prudents et à reconnaître que l'édition théâtrale est déjà traversée par des effets de relectures.

---

<sup>15</sup> P. Frantz, « Naissance de la didascalie », in : *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, ouvr. cité, p. 159-171.