



**HAL**  
open science

## Lire les didascalies: une lecture stéréoscopique

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

► **To cite this version:**

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. Lire les didascalies: une lecture stéréoscopique. Frédéric Calas. Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation, Sud-Editions - Presses Universitaires de Bordeaux, p. 81-93, 2007. halshs-01238455

**HAL Id: halshs-01238455**

**<https://shs.hal.science/halshs-01238455>**

Submitted on 13 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.

Ce texte a été publié en 2007 dans *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, dir. F. Calas, Sud-Éditions-Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 81-93. Le dernier paragraphe ici présent a été ajouté au texte publié.

## **Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique**

Ève-Marie Rollinat-Levasseur

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Pour le lecteur amateur de théâtre, les didascalies se présentent comme un discours appelant la scène, fonctionnant comme un indice de théâtralité : cette caractéristique du texte didascalique a souvent été soulignée par les théoriciens qui s'interrogent sur la lecture du théâtre, et à juste titre, puisque c'est ce qui constitue la spécificité majeure du texte dramatique. Mais la question du mode de lecture que requièrent les œuvres théâtrales n'a pas véritablement été encore étudiée<sup>1</sup>. Pourtant, l'analyse de la façon dont on lit les textes dramatiques et, en particulier, les didascalies peut apporter non seulement une entrée pour construire une histoire de la lecture, mais aussi pour dégager ce qui constitue une des spécificités du texte théâtral.

Roger Chartier et Mac Kenzie l'ont souligné dans leurs travaux sur l'histoire du livre : la présentation matérielle d'un texte sous-tend sa lecture, contribuant à la mettre en œuvre selon des modalités qui lui sont propres<sup>2</sup> –et sans doute faudrait-il ajouter inversement que l'évolution des modes de lecture a une incidence sur la présentation des textes imprimés. Il se trouve qu'en ce qui concerne le théâtre, la mise en page devenue traditionnelle en Occident a été l'aboutissement de la recherche d'une présentation qui garde trace de ces textes destinés à la scène mais qui en fasse aussi un genre littéraire à part entière. La distinction visuelle entre le discours didascalique et les répliques attribuées aux personnages participe à la construction de l'identité de ce genre littéraire<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur la lecture des didascalies, voir M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 25-40, J. Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Canada, Éditions Hurtubise, 1985, p. 231-243, M. A. Frese Witt, « Reading modern drama : voice in the didascaliae », *After Genette : current directive in narrative analysis and theory, Studies in the literary Imagination*, XXV, 1, 1992, p. 104, S. Golopentia et M. Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Toulouse, Cahiers du Cric, 1994, p. 22-23.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, D.F. Mc Kenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Éditions du cercle de la librairie, 1991 (préfacé par R. Chartier).

<sup>3</sup> Dans cet article, nous entendons par didascalies l'ensemble des indications de sources locutoires, le bornage des scènes, les listes des personnages et les indications de régie. Nous appuyant de textes du répertoire classique, nous

## Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique

Elle rend apparente l'hétérogénéité et la discontinuité du texte théâtral pour en faire un élément de sa lisibilité. L'histoire de la présentation matérielle des pièces de théâtre nous montrera comment les didascalies entrent en jeu dans leur mode de lecture.

Les didascalies n'ont pas toujours été notées ni indiquées de façon clairement démarquée par rapport à la transcription des répliques, ce qui fait que la théâtralité repose ainsi seulement sur les propos des personnages. Pour les premiers textes dramatiques qui nous ont été transmis en Occident, à savoir le théâtre grec, en effet, les indications scéniques se réduisaient aux seules indications de sources locutoires, le plus souvent notées par un simple trait sous le premier vers de chaque réplique avec parfois un retrait, sans que le personnage soit nécessairement nommé<sup>4</sup>. Celles-ci n'étaient pas même toujours signalées, pour la plus grande difficulté des papyrologues et des philologues. Curieusement, si, ensuite, les Alexandrins ont inventé une codification pour que les textes authentiques soient bien conservés, ils n'ont pas imaginé un système de transcription propre au genre théâtral : la présentation des pièces est restée conçue comme celle de la poésie, ou parfois comme un simple dialogue. Ainsi, la mise par écrit et la transmission du théâtre l'ont arraché à la scène pour livrer la tragédie et la comédie à la lecture, envisageant l'écriture comme une simple conservation de la parole : la question des didascalies ne se pose pas en ces termes, et par conséquent celle de leur lecture non plus.

Au Moyen-Âge, comme l'a montré Geneviève Hasenohr, deux conceptions du texte dramatique semblent coexister<sup>5</sup> : d'une part, le théâtre se pense en fonction des modèles narratifs (et l'on peut même trouver des indications de sources locutoires narratives) ; d'autre part, il peut être aussi considéré comme un dialogue philosophique ou encore comme une catégorie de la poésie. La transcription de la création théâtrale peine ainsi à trouver une forme spécifique. Mais lorsque les didascalies se développent, c'est-à-dire surtout à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle pour les textes en français, elles peuvent se trouver en marge ou encore – et parfois parallèlement – être incluses dans le corps de la page : elles sont souvent soulignées en rouge, parfois démarquées du dialogue, par exemple indiquées par un retrait. Leur place sur la page et leur couleur, quand elles sont en rouge, montrent qu'elles intervenaient vraisemblablement comme une rupture dans le déchiffrement cursif du dialogue. Leur mise en évidence et leur marginalisation créent une certaine mise à l'écart : les

---

traitons principalement des trois premières catégories, sans nous y limiter toutefois. Les indications de régie méritent un développement spécifique.

<sup>4</sup> Voir J. Irigoien, « Ménandre, *Les Sicyoniens* », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Éditions du cercle de la librairie, 1990, p. 31-33.

<sup>5</sup> G. Hasenohr, « Les manuscrits théâtraux », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Éditions du Cercle de la librairie, 1990, p. 335-340.

## Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique

textes, répliques et didascalies, sont superposés ou sont mis en parallèle, ce qui suppose un mode de lecture analytique ou une capacité à croiser les informations de la part des lecteurs.

Avec l'apparition et le développement de l'imprimerie, la mise en page du texte dramatique hésite entre une présentation héritée des beaux manuscrits et une mise en forme plus rentable, convenant à une grande diffusion des textes. En France, elle balance longtemps entre l'incorporation des didascalies au dialogue et leur mise à distance ou parfois leur utilisation pour organiser et en quelque sorte mettre en scène les échanges entre les personnages. Cette évolution n'est pas linéaire : elle suit sans doute les à-coups du développement commercial du livre. Si, comme l'a signalé Marie-Madeleine Fragonard, « la présentation des actes et des répliques est devenue conforme à l'usage moderne avec les noms en capitales centrées » à partir de 1570<sup>6</sup>, ce qui semble témoigner du fait que les libraires-imprimeurs ont cherché une mise en page spécifique pour le dialogue de théâtre, on trouve en fait jusque dans les années 1650 des livres avec une présentation compacte des échanges, sans indication scénique, et avec des indications de sources locutoires réduites à de simples initiales ou aux premières lettres de chaque nom, peu distinctes des répliques, comme intégrées au poème. Certes, ces indications sommaires de sources locutoires se différencient du corps des dialogues par l'emploi de caractères romains quand ceux-ci sont imprimés, comme la poésie, en italiques. Mais la détermination du nombre de lettres indiquant le nom du personnage semble se faire en fonction de leur bonne absorption dans le texte : elles doivent donc avant tout être quasiment transparentes et laisser parler le poète à travers les personnages.

Cette conception du texte de théâtre sans distinction apparente des didascalies, ce qui suppose un mode de lecture cursif, sur le modèle de la poésie, trouve encore des partisans au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi l'Abbé d'Aubignac peut-il la défendre :

*Je sçay bien aussi que pour secourir l'intelligence des Lecteurs, plusieurs de nos Poëtes ont mis dans l'impression de leurs Ouvrages des Nottes qui apprennent ce que les vers ne disent point. Par exemple : Icy paroist un Temple ouvert [...], et mille autres observations que le Poëte veut rendre nécessaires au sujet et qui ne se lisent pourtant en aucun endroit de sa piece. Mais en ces Nottes c'est le Poëte qui parle, et nous avons dit qu'il ne le peut faire en cette sorte de Poësie.*

*Davantage c'est mêler de la prose parmy les vers, et de la prose assez mauvaise, froide et incommode. Encore est-il vray que ces Nottes, interrompant la lecture, interrompent la suite des raisonnements et des passions ; et divisant l'application de l'esprit des Lecteurs, dissipent les images qu'ils commençoient à former par l'intelligence des vers, refroidissent leur attention, et diminuent de beaucoup leur plaisir<sup>7</sup>.*

Si ce parti pris qui préconise une mise en forme déjà archaïque est avant tout nostalgique, il s'inscrit néanmoins dans la logique même de la Restauration du théâtre impulsée par Richelieu : d'Aubignac, qui en a été un des promoteurs, peut désormais considérer la question de la lecture du

---

<sup>6</sup> M.-M. Fragonard, dans : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 122.

<sup>7</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Antoine de Sommerville, 1657, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 54-57.

### Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique

théâtre, ce dernier étant devenu un genre noble et destiné à la lecture autant qu'à la scène. L'argument qu'il avance pour faire disparaître toutes les marques didascaliques du livre imprimé sous prétexte qu'elles rompent le rythme de la lecture est intéressant car il est peut-être le témoin d'une réflexion qui s'est élaborée autour de la discontinuité textuelle de l'œuvre dramatique et de la spécificité de la lecture qui en découle. La réticence de d'Aubignac correspond à la difficulté d'un lecteur qui a l'habitude de déchiffrer des textes de façon linéaire : il sait mal « diviser » son application et il ne veut pas distraire son « attention ». L'insertion de didascalies dans l'espace visuel de la page exige en effet une agilité mentale à laquelle d'Aubignac n'aimait manifestement pas se livrer et qui peut effectivement gêner certains lecteurs.

D'Aubignac a vainement lutté contre son temps puisque la période de l'établissement de la doctrine classique est aussi celle où la présentation des textes dramatiques se fixe : c'est le moment où se diffuse l'usage des bornes pour marquer les changements d'actes et de scènes, celui des indications de sources locutoires (le plus souvent en majuscules centrées) et d'indications scéniques, qui se démarquent du corps des répliques par des jeux de registres typographiques propres à chacune de ces catégories. Or au moment de cette période cruciale, il est remarquable que les libraires-imprimeurs aient hésité sur la place à donner aux indications de régie : on voit en effet apparaître, principalement entre 1630 et 1650, des « notes » en marge du dialogue, présentées comme des gloses ou des notes personnelles de lecture, notamment pour les ouvrages imprimés en *in-quarto*. Cet usage n'est pas une pratique uniforme, mais semble être une invention de certains imprimeurs, voire de certains ateliers d'imprimeurs, parmi ceux qui se spécialisent dans le théâtre et qui prospèrent grâce à l'engouement pour la lecture des pièces. Il montre que ces artisans du livre conçoivent les indications de régie comme un commentaire à situer en regard des échanges verbaux. Cela aurait pu fonctionner comme une transcription du texte spectaculaire : cet usage, en effet, aurait pu faire de la marge spécifiquement le lieu de visualisation de l'action dramatique, une telle présentation permettant presque de faire évoluer – et peut-être même déchiffrer – parallèlement répliques et annotations scéniques. Mais il semble que cette pratique ne soit pas allée au bout d'une telle logique – et d'ailleurs, Corneille, qui la défend contre d'Aubignac, ne va jamais parler que du « petit secours » que les didascalies peuvent représenter pour le lecteur<sup>8</sup>. La note marginale a disparu sans doute pour plusieurs raisons, et en particulier le manque de place pour son déploiement ainsi que l'imprécision de son incidence par rapport au dialogue, leur développement dans le corps de la marge pouvant prendre trop de place par rapport au déroulement du dialogue. Cependant cette question de la superposition en temps et en espace des didascalies et des échanges verbaux n'a pas

---

<sup>8</sup> *Le Théâtre de P. Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, imprimé à Rouen et vendu à Paris chez A. Courbé et G. de Luyne, in-8°, 3 vol., 1660, dans : Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, Flammarion, 1999, p. 142-143.

### **Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique**

été résolue par la mise en page qui était la pratique la plus répandue pour les éditions économiques de format in-douze et qui s'est imposée à partir des années 1650 pour devenir la forme en usage pour le théâtre occidental jusqu'à nos jours.

Ce qui caractérise la mise en forme des textes dramatiques depuis cette époque, c'est en effet la « discontinuité », la hiérarchisation qui s'institue entre les différents éléments textuels et leur « successivité », ainsi que l'a signalé Michel Arrivé<sup>9</sup>. Les blancs interstitiels, les jeux de casse et jeux de polices de caractères choisis pour chaque type de didascalies et pour le corps des répliques ainsi que l'usage éventuel des parenthèses matérialisent l'effet de discontinuité textuelle : ils rendent ainsi manifeste qu'une pièce se compose d'éléments textuels différents dont la lecture doit organiser le sens. La discontinuité est d'autant plus apparente qu'une partie du discours didascalique ne figure que sous forme lacunaire ou elliptique : seuls, ceux qui connaissent les conventions du théâtre les déchiffrent sans peine, et même automatiquement. Ainsi le lien entre les énoncés du texte dramatique est-il implicite, comme le montrent en particulier les listes de personnages au début de chaque scène ou les indications de source locutoire : « Agrippine, Néron » vaut pour « Agrippine et Néron se trouvent en présence pendant toute la scène qui va suivre », « Agrippine » équivaut à « Agrippine prend la parole et dit ». Le caractère discontinu de la présentation typographique d'une pièce imprimée permet que se dégage nettement une structure textuelle. En effet, elle fait apparaître plusieurs unités identifiables : celles d'actes, de scènes, de répliques, ces unités étant topographiquement séparées les unes des autres. Cette structure oblige le lecteur à mettre en rapport ces unités, en particulier à faire entrer en interaction les répliques les unes avec les autres, ou bien à les hiérarchiser les unes par rapport aux autres, par exemple, quand il faut subordonner les paroles d'un personnage à l'indication de sa source locutoire pour bien déchiffrer les dialogues. Une telle mise en forme du texte indique d'emblée que le théâtre ne requiert pas une simple lecture linéaire mais une lecture structurante.

Comment cette mise en page structurée conduit-elle le lecteur ? La présentation visuelle des dialogues dramatiques semble avant tout fonctionner comme un appui pour la lecture : elle facilite la découverte du texte puisqu'elle l'ordonne. Mais elle stimule aussi l'activité de découverte des échanges entre les personnages puisque le lecteur doit mémoriser la structure textuelle, condition de la bonne lecture de l'œuvre. Ainsi la mise en page des didascalies constitue-t-elle à la fois une aide à la mémorisation de ce qui vient d'être déchiffré et un élément qui crée une dynamique de lecture.

---

<sup>9</sup> M. Arrivé, « Naïves remarques sur un texte dramatique envisagé dans sa manifestation graphique », *Australian Journal of French Studies*, 3, 1983, p. 278-285.

## Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique

La structure apparente de la pièce aide en effet le lecteur à se constituer une « vision rétrospective ». Dans son étude sur les didascalies, Sanda Golopentia a déjà souligné cette fonction, en particulier pour les indications scéniques « de postlude », c'est-à-dire de clôture textuelle ou de clôture de spectacle : les pauses que constituent les didascalies « postlude » forment « un palier de remémoration » par lequel le dramaturge guide la mémoire sélective du lecteur<sup>10</sup>. Son analyse, menée dans une perspective pragmatique, l'a conduite de façon imprévue à retrouver une réflexion plus générale du philosophe Henri Gouhier sur l'importance de la vision rétrospective pour la bonne perception de l'action dramatique. C'est pourquoi il nous semble qu'on peut l'étendre au-delà des indications de postlude et l'appliquer aux différentes unités textuelles, telles que notamment les indications de sources locutoires (qui signalent la fin de la réplique précédente) mais aussi aux indications de régie qui marquent une rupture par leur incidence dans le déroulement des échanges verbaux. Les unités textuelles que fait apparaître la mise en page (fin de réplique, fin d'un rythme d'échange, intervention d'un jeu de scène, fin d'acte ou de scène...) peuvent constituer autant de paliers de remémoration apparents.

Cependant, ces unités ne sont pas closes sur elles-mêmes. Si l'indication de changement de scène ou de réplique permet au lecteur, au moment où il la lit, d'avoir un instant pour clore intellectuellement la scène ou la réplique qu'il vient d'achever, et, ce faisant, de se remémorer celles-ci, cette indication lui offre en même temps un appui pour qu'il se projette mentalement vers le texte qu'il va découvrir. C'est le cas des listes de personnages placées après une mention de la scène qui obligent le lecteur à se projeter vers la scène qui vient et à l'envisager dans sa globalité avant même d'avoir commencé à la déchiffrer. De la même façon, le lecteur qui achève la lecture d'une réplique au cours du dialogue trouve l'indication du nom précédant la suivante : il prend appui sur celle-ci pour diriger sa lecture de cette nouvelle réplique. La didascalie fonctionne ainsi comme un pivot. Alors qu'elles paraissent découper le texte, les didascalies servent à clore mais aussi à ouvrir la lecture des échanges dialogiques : elle contribue ainsi à relancer sans cesse le processus dramatique, à force de ruptures.

La pièce de théâtre ne se prête donc pas à une lecture homogène, car ce serait mettre sur le même plan répliques et didascalies, c'est-à-dire des éléments textuels qui ne jouent pas le même rôle dans le processus de déchiffrement. Le texte dramatique requiert plutôt une lecture par « saccades »<sup>11</sup>, suivant les mouvements dessinés par les unités textuelles, visualisant la structure

---

<sup>10</sup> S. Golopentia et M. Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Toulouse, Cahiers du Cric, 1994, p. 46-49 et 83-84.

<sup>11</sup> Nous reprenons l'expression de saccade à S. Golopentia qui l'emploie pour décrire les mésodidascalies, c'est-à-dire les didascalies qui « contrôlent des sous-espaces (ou alvéoles dramatiques) qu'elles ont contribué à ouvrir/fermer (donc, à définir, instaurer ou à abolir) ».

### Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique

didascalique du dialogue et déchiffrant en même temps le détail du texte et en particulier les propos des personnages. La double activité de lecture sollicitée par la mise en page du théâtre, visualisation globale des didascalies et lecture linéaire du texte, notamment des répliques, nécessite une réalisation presque simultanée. Car c'est dans le rapport que le lecteur construit entre le texte didascalique et le contenu des répliques qu'il déchiffre le texte. Plus qu'un simple rapport de complémentarité entre ces deux couches textuelles, il découvre aussi un jeu de redondance entre elles et des zones d'indétermination que ni l'une ni l'autre ne viennent combler.

Par exemple, pour la fin du troisième acte de *Britannicus* de Racine, quelle qu'en soit l'édition contemporaine, livre de poche, petit classique ou Pléiade, le lecteur met en relation les noms des personnages qui parlent les uns avec les autres du fait même qu'ils sont tous indiqués en lettres capitales et placés sur une ligne qui les sépare du corps des répliques : sans lire de façon cursive les répliques mais en reconnaissant ces noms seuls, le lecteur sait aussitôt qu'à la fin de la huitième scène Néron, Britannicus et Junie parlent. Les indications de sources locutoires permettent ainsi au lecteur d'associer les personnages en présence. Voyant qu'à la fin d'une réplique de Néron est placée l'indication introduisant la neuvième scène, le lecteur comprend qu'une scène, la huitième, s'achève : c'est, pour reprendre la définition de Sanda Golopentia, un palier de remémoration. La lecture de ces répliques le confirme précisément. La borne suffit à clore la huitième scène mais ouvre aussi définitivement la suivante. L'information contenue dans la borne est confirmée par la liste des personnages de cette dernière scène du troisième acte. D'une part, la mention « Néron, Burrhus » souligne implicitement qu'excepté Néron, les personnages de la scène précédente ont disparu, ce qui lui confère un rôle de vision rétrospective. D'autre part, explicitement, elle indique que désormais, le dialogue met aux prises l'empereur et son gouverneur, ce qui la constitue en palier propre à la visualisation de l'ensemble de la scène, laquelle va clore l'acte, comme le confirme la mention de l'acte suivant. Les indications de sources locutoires, faisant apparaître leurs deux noms en stricte alternance, nous assurent que Néron et Burrhus sont bien les personnages en présence. Borne scénique, liste des personnages de la scène et indications de sources locutoires font donc redondance. Mais loin de retarder inutilement la lecture, elles servent à en assurer le bon déroulement. En effet, ainsi que l'a montré Michel Corvin à propos de la redondance des signes théâtraux, un signifiant ne devient compréhensible que s'il n'erre pas mais s'il s'insère dans un ensemble signifiant<sup>12</sup> : dans la mise en page de la pièce, ces trois catégories de didascalies agissent sur la lisibilité du texte précisément par leur effet de redondance. Cependant chacune assure aussi une progression dans la découverte du sens. Alors que l'indication de scène ne livre pas d'information sur les personnages qui vont être en présence, la liste des personnages le

---

<sup>12</sup> Voir M. Corvin, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés*, 13, 1978, C 1-23.



### Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique

fait. Mais pour savoir qui parle dans la scène, il faut se fier aux indications de sources locutoires. Aussi, la redondance que l'on peut trouver entre ces trois types de didascalies participe à la dynamique de lecture qu'elles instaurent. Si le discours didascalique et le jeu de répliques entrent le plus souvent en correspondance, ce n'est pas toujours le cas, ce qui crée des zones d'indétermination et conduit le lecteur à ajuster les informations données dans ces deux couches textuelles. Ainsi, dans cette neuvième scène, alors que la liste des personnages indique « Néron, Burrhus » et que la présentation visuelle des sources locutoires et des répliques invitent à lire un dialogue entre les deux personnages, la micro-didascalie « *sans voir Burrhus* », apposée à l'indication locutoire « Néron » produit une discontinuité dans le mouvement de l'échange supposé, attire l'œil sur ce passage : cette indication scénique fait découvrir à la lecture cursive que les personnages sont en présence, parlent mais ne se parlent pas l'un à l'autre. Le fait que l'unité textuelle immédiatement perceptible (le lien entre les répliques de Néron et de Burrhus) soit déstabilisée par cette microdidascalie et par le contenu de leurs répliques requiert du lecteur une attention spécifique. L'ajustement des informations données par la présentation de la structure et de celles qui sont livrées par la lecture linéaire, tout comme le fait d'être invité à combler les zones d'indétermination laissées par ces interstices du texte, demandent du temps au lecteur. Il est possible que ce temps requis par la mise en page du texte dramatique contribue à inciter le lecteur à visualiser l'action pour la comprendre.

Pour définir la lecture du texte dramatique, nous ne reprendrons pas l'expression de « didascalecture » imaginée par Michael Issacharoff : du fait, même de son étymologie, ce terme paraît seulement qualifier l'art de la lecture des didascalies — et Issacharoff l'interprète essentiellement en ce sens. L'expression de lecture « stéréophonique » qu'il emploie parallèlement ne nous semble pas non plus convenir car le critique ne l'applique pas au texte dramatique mais à ses destinataires<sup>13</sup>. Nous lui préférons celle de lecture stéréoscopique. Car, à partir de la vision simultanée et successive de deux couches textuelles, didascalies et paroles, le lecteur d'une pièce de théâtre obtient comme une sensation de relief et de profondeur dans sa découverte de l'action, avec une incitation à remplir les zones d'indétermination du texte dramatique mises en évidence par les blancs interstitiels de la page. Nous proposons donc de décrire la lecture du texte dramatique comme une « stéréolecture » parce que le lecteur découvre à la fois la structure didascalique et le corps des répliques, doit les associer, les confronter et les ajuster. C'est ainsi que la page imprimée peut fonctionner comme une invitation à imaginer, avec le déchiffrement des répliques, les personnages nommés dans les indications de sources locutoires ou dans les listes, à se les figurer en interaction les uns avec les autres à travers leurs échanges, et à se représenter un certain jeu de

---

<sup>13</sup> M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 25-40.

### **Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique**

scène, peut-être même la scène. Certes, l'expérience de lecture le prouve : ce n'est pas parce que les didascalies existent et fonctionnent comme un indice de théâtralité que le lecteur visualise la scène dans son entier. Mais du fait de leur présentation matérielle sur la page imprimée, les didascalies sont peut-être un appui visuel pour le théâtre de l'imagination et pour la représentation imaginaire de la scène théâtrale.

La discontinuité textuelle et les zones d'indétermination qui en résultent sont une des spécificités du texte dramatique. Nous pouvons retrouver ces caractéristiques dans d'autres genres littéraires que le théâtre. De fait, le roman, ainsi que tout texte en prose, sollicite l'attention du lecteur et lui demande de lier des éléments hétérogènes et de combler par la pensée ou l'imagination les zones d'indétermination du texte, avec ses ellipses ou ses changements de focalisation, ses prolepses ou analepses... Mais ce qui est propre au texte dramatique, c'est de montrer ostensiblement par sa mise en page que l'hétérogénéité textuelle est sa caractéristique, de l'ériger en principe d'écriture et d'en faire un système proposé comme tel au lecteur. La singularité du texte de théâtre est ainsi d'afficher qu'il requiert une lecture active.

La mise en scène du texte dramatique sous sa forme imprimée donne avant tout le premier rôle au lecteur, ce qui rencontre la logique des auteurs et des imprimeurs du XVII<sup>e</sup> siècle qui ont rivalisé pour faire sortir le théâtre des tréteaux de la comédie et le faire entrer sur la scène littéraire. Pour ce qui est des pièces qui font des didascalies de véritables lieux d'écriture stylisée, avec envolées lyriques et poétiques, commentaires ou intrusions romanesques, comme on le voit notamment dans l'écriture contemporaine, ces œuvres ouvrent sans doute une brèche dans le mode de lecture que le théâtre classique a essayé de pérenniser : elles le déstabilisent, le fragilisent et, avec le brouillage générique qui est leur corollaire ainsi que les adaptations consécutives de la mise en page, ces pièces conduisent le lecteur à devoir superposer les modes de déchiffrement du texte, à les adapter, à passer de l'un à l'autre pour réinventer la lecture du texte de théâtre et, s'il en a l'agilité, y trouver le « plaisir du texte ».