

Graphiste
metteur en
scène

par Cécile Léon
étudiante en Dnmade graphisme
édition multisupports • promo 2023-2024
sous le tutorat de France Latournerie
et Béatrice Mouveaux

Sommaire

Introduction

4

Acte 1: Écrire le théâtre

6

Acte 2: Le graphiste médiateur
d'une expérience de lecture
augmentée

10

Acte 3: Théâtre
et espace numérique

14

Conclusion

16

Bibliographie

19

Iconographie

25

Introduction:

Actes, scènes, didascalies, monologues... sont autant d'éléments représentatifs d'un genre littéraire particulier, destiné à être joué sur scène: le texte théâtral. Rédigé sous la forme de dialogues entre différents protagonistes, le livre de théâtre est donc bien identifiable, par ses codes typographiques et les caractéristiques formelles que lui impose le genre. Contrairement au livret d'Opéra, qui est l'extension littéraire d'un spectacle musical, servant de support de compréhension à l'auditoire, le livre théâtral lui n'est pas fait pour accompagner le spectateur durant la représentation. C'est avant tout un objet de lecture en dehors du spectacle vivant, médiateur entre l'histoire et la mise en scène. Pour reprendre le terme de Michel Vinaver dans son livre *Écriture dramatique*, le texte de théâtre

est hybride, c'est-à-dire qu'il est à la fois littérature et spectacle en devenir. Cependant en dehors du cadre scolaire, la lecture de textes théâtraux reste une pratique marginale, et peut être considérée comme un simple supplément à la représentation réelle, elle, bien vivante. Au-delà d'un médium de lecture, serait-il pertinent d'augmenter le support imprimé pour proposer une expérience à mi-chemin entre lecture et spectacle? Pourrait-on alors imaginer une évolution du livre de théâtre vers un objet graphique à part entière? On questionnera alors l'édition de théâtre sous le prisme du design graphique, en se demandant si la mise en page du texte théâtral est aussi une mise en scène à part entière. Quelle place peut avoir le graphiste dans la transcription du vivant dans le texte théâtral et en quoi le support imprimé peut-il devenir un espace sensible? Aujourd'hui, l'édition théâtrale fait également face à un enjeu de taille: la concurrence de l'édition numérique. L'essor digital - et les nouvelles pratiques qu'il engendre - réinterroge notre perception du spectacle vivant et nous amène à reconsidérer notre rapport au support papier. Ces nouveaux médiums permettent-ils d'appréhender autrement le spectacle vivant? Le médium numérique pourrait-il augmenter l'expérience de lecture théâtrale? C'est autour de ces questionnements que nous tenterons d'explorer les enjeux graphiques et les possibilités éditoriales autour de l'écrit théâtral aujourd'hui.

Acte 1

Écrire le théâtre

Figurer le texte d'une pièce de théâtre peut sembler contradictoire, car dans sa nature même, c'est une représentation vivante et éphémère qui ne prend sens que lorsqu'elle est jouée. Pourtant, le support textuel est et a toujours été rattaché à cet Art vivant.

La première pièce de théâtre à nous être parvenue date de l'Antiquité, il s'agit de la pièce *les Perses* d'Eschyle. À cette époque, les premières tragédies grecques étaient improvisées, et ne nécessitaient donc pas de transcription écrite pour être jouées. C'est le besoin de transmission qui a amené la fixation par écrit de ces textes. Comme l'explique André Degaine¹ les pièces antiques étaient d'abord des récits d'apprentissage civiques et cathartiques, avant

d'être des divertissements. Elles relaient des faits mythologiques mais aussi historiques et les fixer par écrit en assurait alors la diffusion et la passation aux générations futures. La manière de jouer le théâtre a évolué au fil du temps et la façon de le lire aussi. Le répertoire de textes s'est ouvert à un public extérieur, plus large, et s'est même dissocié de sa destination première, la scène.

Dans sa définition du "Théâtre dans un fauteuil", Alfred de Musset invente un théâtre qui n'est destiné qu'à être lu ou incarné. Ainsi, l'écrit de théâtre devient une expérience à part entière, sa lecture se substituant à la représentation scénique.

Après la mise en texte du théâtre, considérons sa mise en forme. Est-elle libre ? Ou possède-t-elle ses propres codes graphiques spécifiques au genre ? Pierre Banos, dans son essai intitulé *la Mise en livre du texte de théâtre contemporain : une mise en scène des mots*, explique que la forme extérieure du livre de théâtre tend de plus en plus à se fondre parmi les collections de livres classiques. Excepté pour les éditions scolaires, où le genre théâtral reste clairement identifiable, il devient maintenant courant de ne plus catégoriser la littérature théâtrale par sa couverture. Pour beaucoup d'éditions, le livre de théâtre n'est reconnaissable que lorsqu'il est ouvert. La mise en page intérieure du texte de théâtre se caractérise, elle, par la présentation

de ses personnages en début de texte, aussi appelée annonce des émetteurs. Classiquement, elle est placée en page de gauche, face au début du texte. Les pièces contemporaines s'éloignent de plus en plus de cette présentation, allant parfois même jusqu'à supprimer la liste des personnages. Autre élément clef du texte de théâtre, la didascalie: un paratexte donnant des informations supplémentaires pour guider le jeu des comédiens ou pour détailler une action ou un décor. Les didascalies sont dans la plupart des cas notées en italiques et parfois entre parenthèses, se distinguant ainsi du reste du texte. Concernant les dialogues, il existe différentes manières de les mettre en page. La première façon, assez marginale, scinde et isole le nom du personnage de sa réplique: le nom du personnage apparaît centré ou ferré à gauche sur une première ligne et ponctué d'un point. Sa réplique survient sur la ligne suivante, avec ou sans retrait. Cette présentation s'ancre encore dans le modèle classique du texte de théâtre en vers ou en prose. La deuxième façon, elle, ne dissocie pas le nom du personnage de sa réplique. Sur une même ligne, ces deux éléments peuvent être rattachés grâce à un signe ouvert, les deux points. Mais ils peuvent aussi l'être grâce à un simple point, signe fermant. Bien sûr, ces conventions graphiques peuvent différer d'un auteur à l'autre et changer selon les maisons

d'Édition de théâtre, qui s'affranchissent de plus en plus de ces règles, car ces usages propres au théâtre classique sont aujourd'hui remis en cause avec l'évolution du théâtre contemporain. Cependant, la lecture de ces textes paraît avant tout réservée au domaine scolaire. En effet, le milieu de l'édition théâtrale est aujourd'hui en difficulté.

Dans la mesure où sa lecture semble relever d'une pratique désuète et peu intéressante pour un public "jeune": l'image du répertoire de théâtre n'est plus moderne.

La majorité des amateurs de théâtre privilégie la représentation physique d'une œuvre plutôt que sa lecture.

L'édition de théâtre est donc un terrain qui demande à être reconquis, notamment par le champ du graphisme.

Acte 2

Le graphiste médiateur d'une expérience de lecture de théâtre augmentée

En plus des usages typographiques qui retranscrivent l'échange oral, le graphisme pourrait-il transcrire la nature vivante de la représentation théâtrale ?

Cette question a déjà orienté les recherches et travaux de nombreux artistes et designers auparavant. Les premiers à s'en emparer sont peut-être les poètes, avec la mise en forme graphique de leurs textes. Les calligrammes de Guillaume Apollinaire sont publiés en 1918

et définissent ce rapport hybride entre texte et image, où les mots, les caractères eux-mêmes prennent forme pour figurer ou non le sens du poème. Ces mises en forme donnent au rythme et à la sonorité de la langue une place centrale. Le mouvement s'impose avec l'apparition de concepts connexes comme la poésie concrète, le spatialisme, le lettrisme, pratiques relevant de la Typoésie selon Jérôme Peignot.

Le travail de Robert Massin en 1964 pour la mise en page de la pièce *la Cantatrice chauve* [fig.1] est une œuvre majeure de l'histoire du livre et de la typographie. En mélangeant images et textes, en jouant sur la déformation des mots, le changement de graisse et les vides, il traduit graphiquement le jeu des comédiens sur scène. Son ouvrage devient alors un livre-théâtre, une mise en scène typographique pleine de vivacité, aussi expressive que la représentation réelle. Massin tente de créer une expérience de lecture aussi impliquante que le spectacle théâtral, et dans son ouvrage, devient metteur en scène de la typographie.

On peut aussi parler de l'affiche *Écrire à voix haute* [fig.2] de Pierre Di Sciullo, réalisée dans le cadre de l'exposition au centre d'art de la ferme du Buisson en 2005, qui "explore la rencontre de l'écriture, de la voix et de l'espace." Le graphiste y interroge la place de l'écrit dans la création. *Écrire à voix haute*

signifie pour lui “Intégrer l’écriture à la création plastique comme un élément déterminant, nécessaire, vital”², une réflexion que l’on peut mettre en parallèle avec le texte de théâtre qui se caractérise par le passage de l’écrit à une performance physique.

Dans l’idée de moderniser les collections de théâtre classique, et d’actualiser l’image de ces pièces, on pense au travail de Philippe Millot aux Éditions Cent pages [fig.3]. Depuis 2003, le graphiste conçoit, dessine l’identité visuelle de ces livres, qu’il s’agisse de textes contemporains ou de rééditions de textes anciens, parfois oubliés.

Ses ouvrages proposent des mises en pages audacieuses qui s’éloignent particulièrement des conventions classiques du texte de théâtre. Philippe Millot travaille aussi bien la typographie que les couleurs. Ses éditions deviennent des objets littéraires à part entière, qui se démarquent par leur qualité graphique, le choix du papier et de la reliure. C’est cet apport esthétique, voire haut de gamme à l’objet livre qui pourrait engendrer un intérêt accru à la littérature de théâtre classique.

Le support de lecture imprimé peut donc devenir une expérience singulière, de l’ordre de l’événement graphique, presque phénoménologique.

Mais l’édition papier se heurte aujourd’hui à un nouveau support : le médium numérique. Tablette, liseuse, téléphone ou ordinateur, la lecture s’ouvre désormais à de nouvelles pratiques et la littérature théâtrale n’y échappe pas.

Mais qu’implique le support digital dans l’édition de théâtre ?

Acte 3

Théâtre et espace numérique

Le support numérique devient un nouvel objet de médiation du texte, différent du papier. Immatériel, impalpable, il est apprécié pour ses facilités d'accès et de stockage. Même si la lecture de livre papier reste prédominante, l'usage du support de lecture numérique est aujourd'hui en hausse. En 2022, selon le Syndicat National de l'Édition, 25% des Français se disent lecteurs de livres numériques, soit 2% de plus que l'année précédente. Cette pratique concerne la littérature dans sa globalité, et comprend donc le livre théâtral. Aujourd'hui, il existe peu de maisons d'édition de théâtre qui publient spécifiquement des textes numériques. C'est pourtant le cas

des Éditions théâtrales, dirigées par Pierre Banos, qui ont été les premières à proposer une collection entièrement numérisée. Et si l'on envisageait le numérique comme un réel apport graphique à l'écrit théâtral ? Sans révolutionner la mise en page du texte de théâtre, l'outil digital pourrait cependant augmenter l'expérience de lecture, par le motion design, la vidéo, ou encore la musique. Ce médium proposerait une interprétation exceptionnelle d'une pièce, interactive ou non, qui ne serait ni littérature ni spectacle vivant. L'idée est de voir le support digital non seulement comme un moyen de reproduire le texte, mais aussi comme un moyen de le transformer, de l'enrichir par une sensorialité multiple (son, interactivité du support...). Il y aurait toutefois une limite au livre de théâtre numérique. Pourquoi certaines pièces seraient adaptées au format digital, et pas d'autres ? Comment décider du mode de publication d'une pièce ? Papier ou numérique ? Certains textes, certaines cibles mériteraient le format papier, d'autres non ? Cela engendrerait une dissociation et une confrontation des deux supports. Là est l'enjeu et la complexité de l'évolution du support papier au numérique dans l'édition du texte théâtral. On pourrait alors explorer une potentielle interaction entre le support imprimé et numérique, une version flexible du médium de lecture qui puisse faire coopérer la matière papier et le digital.

Conclusion:

L'apport graphique du livre de théâtre peut donc être une mise en scène à part entière, qui ne dépend pas de la vision du metteur en scène mais de celle du graphiste.

Cependant, la finalité du texte de théâtre n'est-elle pas de pouvoir s'adapter à son lecteur ?

Il y a alors un paradoxe entre la mise en page du texte de théâtre, et son but premier qui est d'être un texte brut, qui puisse s'adapter à la vision du metteur en scène pour être mis sur un plateau.

Le graphiste devrait-il s'effacer de sa mise en forme pour ne pas empiéter sur la conception de l'auteur, son texte brute ? Il faudrait alors dissocier l'écrit pur du dramaturge, dépouillé de toute intervention/mise en forme, de l'objet de lecture papier ou numérique qui proposerait une première interprétation

graphique. La mise en livre du texte deviendrait alors un objet spectaculaire en soi.

Ou alors faudrait-il dès le départ, dès l'écriture, que le graphiste travaille en coopération avec le dramaturge.

Un renouveau graphique dans l'édition de théâtre pourrait permettre une évolution du texte de théâtre, et proposer de nouveaux objets littéraires de collections, mais ce sera un vrai renouvellement de la conception dramaturgique et des collections théâtrales d'aujourd'hui.

Le livre de théâtre serait à redéfinir, non seulement en tant qu'objet littéraire, mais également en tant que support hybride, créant ainsi des pistes novatrices pour enrichir l'expérience théâtrale.

Le graphiste est donc bien au service du texte de théâtre. Que ce soit pour le rendre intelligible ou pour lui donner vie, il en est le médiateur.

Bibliographie

1. L'écrit de théâtre : histoire et caractéristiques

BANOS Pierre. "la Mise en livre du texte de théâtre contemporain: une mise en scène des mots". In: MILON Alain, PERELMAN Marc (sous la dir. de), *L'esthétique du livre*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 227-239 (Livre et société)

DEGAINE André. *Histoire du théâtre dessiné*. Paris: Nizet - Éditions Klincksieck, 2000, 448 p. (nom de la collection).
ISBN: 978-2-7078-1161-5

GUÉRIN Jeanyves. Théâtre et édition, hier et aujourd'hui. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Décembre 2007, vol.107, n°4, p. 851-863. ISBN: 2130560725

GUILLER Pauline. Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020. In *Itinéraire*, OpenEdition Journals, 30 mai 2023. Disponible sur: <https://journals.openedition.org/itineraires/12744> (15 Octobre 2023)

PICON-VALLIN Béatrice. “la Mise en scène et le texte”. In SORLIN Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, LAGNY Michelle. *l'Art et l'hybride*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2001, 192 p. (Esthétiques hors cadre). ISBN: 2842921003

UBERSFELD Anne. *Lire le Théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1977, 316 pages. ISBN: 2209055016

2. Références de mise en page expressive

DANIELEWSKI Mark Z. *La maison des feuilles*. Paris: Point, 2015, 752 p. (Signatures). ISBN: 9782757849101 [fig. 3]

GABOR Peter. *Massin typographie la Cantatrice Chauve | Eugene Ionesco*. In: *Le blog Design et Typo*, GABOR Peter, 2 Mars 2009. Disponible sur: <https://blog.typogabor.com/2009/03/02/massin-typographie-la-cantatrice-chauve-eugene-ionesco-reloaded/>

GARNIER Pierre. “Poésie concrète et spatiale”. *Communication & Langages*, 1970, n°5, p. 13 - 25

IONESCO Eugène. *la Cantatrice chauve suivi d'une scène inédite*. Paris: Gallimard, 1964, 192 p. (Album Beaux-Livres) ISBN: 978-2070107773 [fig. 2]

PEIGNOT Jérôme. *Typoésie*. Arles: Imprimerie Nationale - Acte Sud, 2005, 464 p. (Arts du livre). ISBN: 978-2-7427-5798-5

3. Le théâtre et le numérique

AYOTTE Marie, GIGUÈRE Andrée-Anne. “le Théâtre numérique, pas seulement une réponse à la pandémie”. In: *JEU revue de théâtre, Cahiers de théâtre Jeu inc.*, 30 Avril 2021. Disponible sur: <https://revuejeu.org/2021/04/30/le-theatre-numerique-pas-seulement-une-reponse-a-la-pandemie/> (05/11/23)

GONZALEZ Madelena, LANDAU Helen (sous la dir. de), *le Théâtre à l'ère du numérique: convergences et paradoxes*. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon, 2022, 112 p. (Entre-Vues). ISBN: 978-2-35768-143-9

MAÏSETTI Arnaud, *Nouvelles écritures théâtrales | ce que le numérique fait au théâtre*, In Arnaud Maïsetti carnets, Arnaud Maïsetti, 13 octobre 2017. Disponible sur: <https://www.arnaudmaïsetti.net/spip/ecritures-numeriques-webnotes/article/nouvelles-ecritures-theatrales-ce-que-le-numerique-fait-au-theatre>

Iconographie

oui!!



Oui penché
Pas possible





Lomof entre; il est en frac et ganté de blanc.

TCHÉBOUKOF, s'empresant au devant de lui. Enfin,
le voici, ce cher Ivan Vassiliévitch! ¹⁷
Que je suis heureux! Il lui serre

les deux mains. C'est ce qui s'appelle
une surprise, une charmante
surprise. Comment allez-vous?

LOMOF. Pas trop mal, merci.

Et vous-même? TCHÉBOUKOF. Pas
mal non plus, mon ange. Et
sûrement, je le dois aux oraisons
que vous multipliez en ma faveur.
Asseyez-vous, mettez-vous
à votre aise. Tout de même,
ce n'est pas bien d'oublier
ses voisins comme vous le faisiez,
ma colombe. Mais, dites-moi,

*Achévé d'imprimer à l'écart
en Décembre 2023*

Theatrical texts are hybrids. In other words, they are both literature and performance in the making. Reading theater today is far less common than seeing it in person, especially since the rise of digital technology. Indeed, the theater text can be seen as a simple complement, an accessory to the performance on stage. So what can be done to restore the theater text to its rightful place and importance? This article attempts to answer these questions by exploring the graphic issues and editorial possibilities surrounding theatrical writing today. After studying the layout rules of theatrical publishing, we'll look at various graphic works to show how graphism can be involved in text editing and transcribe the liveliness of an oral and physical performance. An interview with Pierre Banos, a theater publisher, enriches this study and leads us to further questions. These elements highlight the fact that the graphic designer acts above all as a mediator of the theatrical text. His layout can in fact become a graphic staging, but in this case it becomes a fully-fledged interpretation of the text, moving away from the author's initial vision. It poses the question of the limits of collaboration between playwright and graphic designer, and how far one can go graphically. Finally, for now, digital remains a medium for distributing theatrical editions as opposed to paper. This raises the idea of a potential interaction between digital and printed media. Without revolutionizing it, we could therefore see the theatrical text evolve into an autonomous book object, a spectacle in its own right, not intended to exist on stage.

Entretien
avec Pierre
Banos

Locuteurs :

CÉCILE LÉON, étudiante et intervieweuse de Pierre

PIERRE BANOS, directeur des Éditions théâtrales

*Cécile est assise à son bureau
devant son ordinateur, elle attend nerveusement*

La visioconférence commence

CÉCILE – Bonjour! Merci encore d'avoir accepté cette entretien, ça ne vous dérange pas si s'enregistre l'interview ?

PIERRE – Bonjour, non non, pas de soucis.

Elle lance l'enregistrement

CÉCILE – Avant tout, pouvez-vous vous présenter et me parler de votre parcours ?

PIERRE – Me présenter, oui...Pierre Banos, directeur des Éditions Théâtrales, maître de conférence en info-com à Nanterre. Je travaille à Théâtrales depuis 2002 où j'ai d'abord été chargé de communication jusqu'en 2005. J'ai été ensuite délégué éditorial puis directeur adjoint en 2008 à partir du moment où j'ai soutenu ma thèse. À ce même moment j'ai commencé à donner des cours à la FAC, et en parallèle, je faisais un travail de recherche sur le livre de théâtre, livre numérique et la mise en livre. En Janvier 2011, je deviens directeur au départ de Jean-Pierre Angèle Pâques, le fondateur. Et un mois après, je suis élu maître de conférence à Nanterre, à Saint-Cloud, où je codirige le master métier du livre de Saint-Cloud jusqu'à aujourd'hui.

CÉCILE – Comment vous est venue l'idée d'étudier et d'analyser la mise en livre du texte théâtral? Quel questionnement à guider votre recherche?

PIERRE – Je suis arrivé dans l'édition par le plus grand des hasards. Ça n'était pas du tout prévu. Moi, je voulais plutôt être dans le journalisme, c'était ça le plan. Et puis comme je faisais beaucoup de théâtre en dehors des cours, j'ai lié études et intérêts personnels.

Après mon bac éco, je suis rentré dans les études théâtrales, qui était une discipline que je ne connaissais pas du tout. Mise à part l'option théâtre que je faisais en terminale. J'avais déjà un peu cette vision à la fois littéraire et économique, ce qui est à mon avis intéressant pour être un éditeur.

Je voulais continuer à travailler sur le journalisme, alors j'ai travaillé sur la critique dramatique. Mais on m'a dit de trouver un autre objet d'étude. Et comme lors de mes études à Nanterre, j'avais pas mal rencontré le texte de théâtre contemporain - que je ne connaissais pas tellement - je suis tombé là-dedans. Ça m'a beaucoup intéressé, comment on écrivait le théâtre à l'époque. Donc j'ai écrit là dessus, et après ça je suis parti en thèse. En fait, de l'intérêt politique je suis arrivé au texte, du texte je suis arrivé au livre, et du livre je suis arrivé à l'édition. Ensuite, pourquoi particulièrement l'intérêt pour la mise en livre, alors que dans les faits ce n'est pas moi qui l'a fait cette mise en page, moi je travaille en amont, et je donne mon avis. Je réfléchis avec les auteurs et les autrices sur le message, sur le signe qu'ils veulent envoyer, et on transcrit ça dans les pages. Je pense que je m'y suis intéressé, car pour moi le médium est toujours important, le support, et les conditions de production.

CÉCILE – Dans l'ouvrage *l'esthétique du livre*, vous dites que le texte de théâtre est hybride, qu'entendez-vous par là?

PIERRE – Hybride, c'est un terme que j'ai emprunté à des gens comme Michel Duch, comme Michel Vinaver, et puis même avant, Molière. L'hybridité du texte de théâtre, c'est le fait d'être littérature qui devient spectacle. Il est les deux. C'est admis par tout le monde,

mais il y a une sorte de malentendu. Il y a des gens qui pensent que le texte est déjà un spectacle, or moi pas du tout. Je pense que pour faire spectacle il faut faire de la dramaturgie, c'est-à-dire faire se dresser les mots qui sont d'abord couchés sur le papier, et les mettre sur le plateau. Pour moi, c'est d'abord de la littérature, puis il va au spectacle. Mais il faut une médiation pour qu'il aille au plateau, et la première des médiations c'est la lecture.

L'hybridité c'est ça, et elle est intrinsèque au texte de théâtre. Un roman par exemple n'est pas hybride, il est seulement littérature. Si vous voulez le passer soit au plateau, soit au cinéma, il faut faire une adaptation, pour aller sur un plateau de théâtre à partir d'un texte de théâtre, en principe il n'y a pas besoin d'adaptation, il y a besoin de dramaturgie. Il n'y a pas à adapter un matériau qui n'est pas fait pour la scène, il est fait pour la scène tout de suite, et pareil pour la poésie. Bien sûr la poésie peut s'organiser, on est bien d'accord, mais la poésie elle est écrite initialement pour être lue.

CÉCILE – Par rapport à cela, la définition du « théâtre dans un fauteuil » d'Alfred de Musset vous parle t-elle ?

Pierre sourit

PIERRE – Je plaisante toujours avec ça, je m'inscris complètement dans ce que dit Musset. Je m'amuse toujours à dire que pour moi le public du livre de théâtre, c'est trois contenants, trois poupées russes. Vous avez le premier grand contenant qui est l'assemblée théâtrale. C'est-à-dire les praticiens et praticiennes, spectateurs et spectatrices, que ce soit des amateurs ou des pros. C'est le public naturel : le public des spécialistes, même si on peut être amateur et ne pas être spécialiste. Tout ça est un gros contenant.

Ensuite le deuxième contenant, pour moi qui est plus petit, c'est le public de la prescription. C'est le public, par exemple scolaire, qui va travailler

le théâtre à l'école, jusqu'à l'université, comme un objet littéraire. Et pour reprendre sur cette hybridité, on pourrait dire que le premier contenant ne s'intéresse qu'à l'aspect spectaculaire du texte, et que le deuxième contenant ne s'adresse qu'à l'aspect littéraire du texte. Dans mon travail j'essaie de trouver des choses où l'on marche des deux côtés de la route.

Enfin il y a le troisième contenant, c'est le lecteur.rice de théâtre qui le lit dans un fauteuil, comme le définit Musset. Je plaisante toujours en disant que moi je m'adresse à ces gens-là, ils sont cinq en France. Je dis que je m'adresse à eux, parce que si je cherche des textes qui ne sont que du spectacle, je n'intéresse pas les gens qui ont besoin d'une épaisseur littéraire. Si je ne m'adresse qu'aux gens qui cherchent de la littérature en costume, comme dit Ariane Mnouchkine et de façon péjorative, je n'ai pas de théâtralité, je n'ai pas la potentialité de faire du théâtre un spectacle, au sens du plateau. Donc voilà, moi je prends toujours connaissance d'un texte dans mon fauteuil.

Souvent, je reçois des mails d'auteurs.rices qui me disent :

« Monsieur Banos, on va présenter notre texte en lecture publique ou en spectacle, est-ce que vous voulez venir ? Ce sera une façon de rencontrer mon texte. » Je refuse tout le temps.

Je ne prends jamais connaissance, jamais, d'un texte par l'oralisation, que ce soit une lecture publique ou un spectacle.

Quand je sais qu'un auteur ou un de ses textes peut potentiellement m'intéresser, je demande toujours le texte avant, même si je me dis « j'ai envie d'aller voir cette lecture, j'ai envie d'aller voir ce spectacle. » je lis son texte avant.

Quand je lis un texte, je cherche des textes qui ne me convoquent pas sur un plateau. Moi je suis à l'endroit où la fable se passe.

Quand je lis un texte de théâtre, je suis plongé dans l'histoire qu'il raconte, mais je ne suis jamais sur un plateau de théâtre.

Et pour moi, c'est ça le paradoxe. Parfois même je demande aux auteurs

et aux autrices de dépolluer leurs textes de didascalie, pour ne pas perturber ma lecture. Je ne suis pas dans un fauteuil de théâtre, je suis dans un fauteuil de lecture, de lecteur, et j'attends de m'imprégner du texte comme je le fais pour un roman.

CÉCILE – Vous parliez des différents publics du livre de théâtre, mais quel est l'état aujourd'hui de ce public? Est ce qu'il en existe encore un pour de nouvelles éditions de théâtre, classiques ou contemporaines?

PIERRE – C'est une très bonne question. C'est une question que beaucoup de maisons de théâtre se posent. Moi, quand je suis arrivé en 2002, en tirage initial, n'importe quelle pièce dans le catalogue, même d'un auteur peu connu, on l'imprimait en 1500 exemplaires. Sachant que dans les années 80, quand Les Éditions Théâtrales ont été créées, ils tiraient à 4000 ou 5000. Et avec ces chiffres là, ils en avaient pour 15 ans de tirage. Pour nous, à 1500 exemplaires, on en avait pour 2-3 ans. Aujourd'hui, 20 ans après, quand on publie, on va tirer entre 500 et 600 exemplaires. Ça vous raconte un peu l'état des ventes. J'exagère un petit peu parce qu'il y a certaines bonnes surprises où les 500-600, ça nous tient 3 mois et il faut vite qu'on réimprime. Ce qui a aussi changé c'est qu'en 2000, la réimpression rapide était trop chère. Il valait mieux tirer un peu plus fort et stocker. Aujourd'hui, ça coûte moins cher de produire à l'exemplaire.

Le cœur de métier, c'est évidemment l'édition, mais on est aussi diffuseur. Et on a du mal à diffuser. Économiquement, on survit, on arrive à avancer, mais les ventes baissent drastiquement. Force est de constater que ce qui fonctionne encore beaucoup aujourd'hui pour les maisons d'éditions, c'est de publier un texte à l'occasion d'un spectacle. (On est les rares, quasiment les plus radicaux à publier des textes qui ne sont pas ou qui n'ont pas été joués depuis longtemps.) Ce sont des maisons qui marchent économiquement. Mais pour moi,

c'est un peu du court-termisme. Nous, nous publions des textes qui resteront dans le temps justement car on a été dans cette radicalité de ne pas mettre le plateau dans les pages. Un metteur ou une metteuse en scène cherche à se fabriquer des images quand il lit un texte. Il se dit ou elle se dit, voilà, est-ce que j'ai envie d'aller le porter au plateau? Et si vous avez trop de plateau induit dans les pages, il ne va pas pouvoir se créer ces images-là.

Sa parole entraîne ses gestes

Et donc, pour revenir à votre question, moi je trouve que les gens de théâtre lisent de moins en moins. C'est assez dramatique. Il suffit d'ouvrir une plaquette de n'importe quel théâtre pour voir qu'il y a très très peu de textes théâtraux. Vous allez avoir des propositions, soit des adaptations de romans, soit des écritures de plateau. Après vous allez avoir beaucoup de théâtre d'image, où le texte n'existe pas, en théâtre jeunesse par exemple, on va adapter des albums pour enfants. Mais pour moi, le texte de théâtre ça reviendra un jour, c'est un cycle, ce n'est pas grave. Mais peut-être que d'ici à ce que le cycle reprenne, et que le texte de théâtre reprenne un peu du poil de la bête, peut-être que certaines maisons d'édition de théâtre disparaîtront. Aux éditions Théâtrales, on a passé différents paliers, et là il n'y a plus de grosses chutes. On est sur un plateau où nos ventes se sont stabilisées. Mais on est sur un plateau bas, c'est ça le problème.

CÉCILE – Un apport graphique au texte de théâtre qu'est ce que cela implique pour vous?

PIERRE – D'abord, si on regarde de près la mise en page du théâtre, il y a la façon classique. Comment on met en page Molière, Racine, Corneille, c'est-à-dire avec le nom du locuteur la plupart du temps centré, et les répliques en dessous. Aujourd'hui, et particulièrement

aux Éditions Théâtrales, on va plutôt mettre le nom du locuteur sur la même ligne que les répliques, et ainsi de suite. C'est un aspect littéraire, mais c'est aussi un aspect de production...ça fait gagner de la place. Ce que vous dites sur l'apport graphique est intéressant. Nous on s'est posé la question, justement, mais à propos de l'extérieur du texte, sa couverture. Par exemple, en 2005-2006, on a fait des tentatives pour les 25 ans de la maison, en commandant 25 textes courts à des auteurs importants de la maison. On les a compilés dans un livre que l'on voulait sortir du lot, et donc qu'il ne soit pas dans la maquette habituelle. Moi, je voulais une esthétique un peu militante, j'avais dans l'idée une esthétique de propagande Russes des années 30. Mais les commerciaux - à l'époque, on n'avait pas la main sur nos ventes - nous ont déconseillés de partir là-dedans, parce que pour eux, c'est déjà difficile d'imposer des collections dans le temps, et si les gens ne vous reconnaissent plus, c'est encore plus compliqué. C'est un premier aspect.

Je pense tout de suite à ce qui se fait aux Éditions Bruno Doucet, ou chez l'Iconoclaste avec leur collection Iconopop, et même en Angleterre, où la façon de publier le théâtre est assez différente de chez nous. Là bas, ils proposent des éditions plus pop, plus audacieuses et c'est ce qui réussit. Nous on reste dans une image un peu sobre, peut-être un peu intello. Et je ne critique pas, moi c'est ce que j'aime! Mais par exemple on vient de créer une nouvelle collection, la collection Méthode, un recueil d'essais, qu'on a un peu décalé graphiquement. Et là le problème soulevé à été qu'on ne nous reconnaisse plus, justement en essayant de tenter une nouvelle chose.

En ce qui concerne l'aspect graphique du texte en lui même, bien que l'on ai très peu de livres illustrés - et l'apport graphique n'est pas qu'illustration - on a beaucoup travaillé avec la typographie. Par exemple, dans les années 2010, on a collaboré avec Noëlle Renaude qui nous a proposé des pistes de mises en pages vraiment inédites comme pour son texte *Topographie* par exemple. On a accompagné ces tentatives,

qui n'étaient pas classiques. On a beaucoup discuté ensemble, pour trouver un équilibre, pour essayer de se mettre d'accord sur les espaces, des doubles colonnes... L'édition est un champ de tension, c'est Bourdieu qui raconte ça. Les auteurs ils ont un projet, et nous on en fait un objet, alors il faut se mettre d'accord sur cet objet. Donc on se bagarre, on négocie, pour arriver à quelque chose d'intelligible, qui fasse sens pour le lecteur.

Je peux aussi vous parler du travail de Mathias Delfaux, le graphiste qui a conçu le look, à la fois extérieur et intérieur, de l'esthétique de la collection théâtrale jeunesse. Pour la mise en page de nos textes jeunes, autant en texte adulte, on va un peu gommer, littéraliser la mise en page, autant en jeunesse, le système dramatique reste très présent car on leur laisse les repères classiques dans un premier temps pour les emmener ailleurs après.

Ensuite, le dernier exemple, c'est un texte de Clémence Attar *les Enchantements*, où là, il nous propose un manuscrit qui n'est plus en format portrait, mais en format paysage. Car selon l'autrice, il y a deux temporalités dans son texte, deux lieux, en tout cas deux espaces qu'elle veut sur le plateau. Pour ça on s'est beaucoup disputé, dans le sens positif du terme, et donc elle a trouvé une mise en page assez audacieuse, qui propose une lecture panoramique de son texte à l'horizontal. C'était une tentative, je ne suis pas sûr que ça fonctionne à fond, mais on l'a fait.

La voix de Pierre s'intensifie

Enfin, et je termine sur cette réponse, pourquoi on a très très peu illustré - j'entends bien que l'apport graphique n'est pas que l'illustration - pourquoi on a très peu illustré?

D'abord parce que pour moi, l'apport graphique, illustration ou typographie, c'est déjà une première interprétation du texte. Elle peut être brillante et apporter quelque chose, bien sûr, mais moi, je veux publier le théâtre en dehors de toute perspective de spectacle, en dehors de toute actualité scénique.

Si on réfléchit, ce n'est plus un metteur en scène qui interprète le texte et qui va y coller sa mise en scène, non. Là, c'est un graphiste qui dit :

« moi, je le vois comme ça ».

Mais mon objectif est d'abord d'aller vers cette visibilité universelle, d'aller vers quelque chose qui est matière à transformer, en fait, qui est le plus brut possible. Pour qu'il existe le plus d'interprétation possibles.

En somme pour moi, dire aujourd'hui qu'on va faire de l'apport graphique une révolution du texte de théâtre, je ne suis pas d'accord.

Mais en effet, au vu des ventes, peut-être qu'il faudra aller vers ça.

Peut-être qu'il faudra être moins radicaux. Et peut-être que pour amener un nouveau public, je ne dis pas le contraire, il faut tenter des choses.

Mais ce ne sera pas avec moi.

CÉCILE – Pourrait-on créer un livre-objet de théâtre, en dehors du texte brut qui puisse devenir une expérience de spectacle à part entière?

Je peux citer en exemple la mise en page de Massin sur le texte

La Cantatrice Chauve.

PIERRE – Je suis d'accord. Bien sûr que l'on pourrait faire ça.

Ce serait génial. Mais pour reprendre sur *la Cantatrice Chauve*, l'ouvrage qu'il a mis en page, ce n'est plus Ionesco, ce n'est plus Cocteau pour les *Mariées de la tour Eiffel*, c'est Massin et on va voir Massin.

Chez moi par exemple, j'ai *le Petit Prince* pour mes enfants en version livre pop-up. Et bien ce n'est plus la version de Saint Exupéry. Bien sûr, vous parlez d'expérience, c'est très juste. Si vous connaissez Pef, dans ses mémoires, il parle du théâtre de papier que faisait son père, qui pouvait se regarder sur la table. Et donc pour ça oui, je suis d'accord sur l'expérience. Quelque chose qui remettrait le texte au centre, mais en le décentrant à la fois. Donc, s'il y a des typographes, des graphistes en devenir, qui veulent inventer des choses à partir de ça, mais ça, j'en suis persuadé. Mais le problème, après, c'est de savoir quelle place économique ont ces livres-objets ?

Car vous mélangez deux parents pauvres du livre : le livre de théâtre qui ne se vend pas et le livre-objet qui s'expose plus qu'il ne se vend. Voilà, pourquoi pas, mais je ne pense pas que cela résolve la chute du marché de l'édition de théâtre.

CÉCILE – Aujourd'hui, on parle beaucoup de théâtre à l'ère du numérique, parce que cela crée des nouveaux enjeux ou de nouvelles pratiques. Et pour vous, justement, l'apport du support numérique ou même l'évolution du théâtre aujourd'hui à l'ère du numérique, qu'est-ce que ça implique ?

PIERRE – Le problème, c'est de quoi parle-t-on exactement ?

Du numérique en général ? Du numérique sur scène ?

J'ai pu travailler sur ces questions vers 2008-2009 pendant des grandes tables rondes organisées par le syndicat national de l'édition (SNE) sur le livre numérique et son avenir. Mais les discussions étaient principalement orientées autour des nouveaux formats de lecture numérique.

On se demandait lequel allait s'imposer, entre le Kindle d'Amazon ou le Kobo de la Fnac...C'était peu intéressant, parce qu'on ne parlait pas suffisamment de l'objet littéraire en soi.

Notre maison d'édition a été la première à lancer une collection de livres numériques de théâtre en 2009, d'abord au format PDF, on l'a élargi au EPUB après. Au départ on avait fait ça à contrecœur, parce qu'on avait des doutes, on n'y croyait pas trop.

Mais on s'est dit, on va tenter le coup. Aujourd'hui, ce qu'on nous demande à l'ère numérique, ce n'est pas tant les PDF que les fichiers Word, pour que les gens puissent modifier comme ils le veulent le texte, pour se mettre des marges, pour se faire un livre de plateau. Pour l'instant, on dit non. Mais il faudra se poser cette question-là à l'avenir.

En termes de marché, il n'y en a presque pas chez nous.

Regardez aux États-Unis, plus de 50% des livres sont numériques,

alors qu'en France on reste autour de 10%

Pour moi, dans le domaine théâtral, la rupture numérique ce serait l'occasion de réinterroger la chaîne du livre et l'intermédiation. Les auteurs sont des créateurs, les éditeurs sont des médiateurs. Nous notre rôle c'est d'amener un projet vers un objet et une œuvre vers son public.

Dans les années 2004-2005, les auteurs de théâtre en ont eu marre des maisons d'éditions qui ne publiaient des textes que lorsqu'ils étaient joués. Comment faire alors pour être édité? Certains auteurs ont pensé que le numérique pourrait être la solution, du producteur directement au consommateur. Ils voulaient inonder Internet de leurs textes sans passer par la médiation de l'éditeur. Mais vu l'immensité de la toile, comment retrouver un texte sans médiation? Moi je me demande s'il serait possible de créer une plateforme du texte de théâtre, comme une sorte de Netflix éditorial, avec une politique d'auteur plutôt que de texte. Là, il serait nécessaire d'avoir un apport graphique important, peut-être même de faire le deuil du support papier. Mais avec une plateforme pareille, il ne faudrait pas que certains textes méritent le papier et d'autres non. Au 19^e siècle à la BNF, vous aviez des collections de théâtre qui s'appelaient « auteurs de deuxième ordre », ou « auteurs de troisième catégorie ». Les auteurs étaient déjà classifiés! Et les livres, les objets livres, dépendaient de ça. C'est-à-dire, que les livres en haut du panier avaient le droit à une belle reliure tandis que les livres de troisième catégorie eux se contentaient d'une brochure vite faite et de basse qualité. Alors voilà, pour moi, l'écueil principal du numérique, c'est ça. C'est de créer des divisions d'auteurs comme dans le sport.

CÉCILE – Vous parlez du support numérique en tant que médium de lecture, comme un objet de transmission. Est-ce qu'on pourrait l'envisager comme un vrai apport graphique, un supplément augmenté à l'expérience de lecture du théâtre?

PIERRE – C'est une question à laquelle on a toujours réfléchi, sur l'apport d'un QR code, autour du livre augmenté... Mais pour moi, c'est tellement complexe. C'est une réflexion qui nécessite du temps. À l'époque de Jules Verne, on imaginait des voitures volantes, et certains de ces concepts se sont montrés plus ou moins réels. Mais le livre numérique, au début, c'était simplement une reproduction de la page imprimée à l'écran, sans réelle innovation. Ça m'a toujours fasciné. À l'époque, il y avait le livre homothétique avec les pages et même la tranche, ça semble ridicule aujourd'hui. On tournait la page et on entendait le bruissement des pages. C'était comme inventer la bougie électrique au lieu de l'ampoule à la découverte de l'électricité. Le livre numérique n'a pas vraiment révolutionné la réflexion sur la création.

Certains artistes et graphistes ont sûrement exploré ces pistes, mais en tant que non-créateur, je suis plus fasciné par les possibilités que par la création elle-même. Par exemple, on a déjà ajouté des QR codes quand on avait trop de matière dans nos textes, mais leur durabilité à long terme elle est incertaine, contrairement à un livre relié. Je peux vous partager un autre exemple: un album jeunesse transformé en dessin animé appelé « Le Livre ». Les enfants étaient perplexes, ce projet a remis en question leurs habitudes numériques, et c'était assez marrant. Moi, dans ma bibliothèque, j'ai des livres du 18^e siècle, et je doute que les objets numériques aient la même longévité. Ce n'est pas pour être nostalgique, mais plutôt pour souligner que le livre augmenté devrait être une réelle évolution du livre lui-même, plutôt qu'une simple extension numérique. Et j'encourage les créateurs, graphistes, typographes et artistes à inventer de nouvelles expériences plutôt que de se limiter à des QR codes. Le livre augmenté devrait être une expérience unique, et pas simplement une redirection vers le numérique.

CÉCILE – Pour revenir en arrière, quand on parlait justement de lire le théâtre avant de le voir, est-ce que la mise en page pourrait influencer le jeu ou la manière de jouer des comédiens?

Sur un ton de plus en plus vif Pierre clos l'interview

PIERRE – Oui absolument, il y a des pièces de Beckett qui sont entièrement didascaliques, où la mise en page cadenas vraiment le sens scénique. Mais pour moi, c'est essentiel que l'auteur ne contraigne pas l'interprète à une interprétation rigide. Comme un apport graphique dans la mise en page ne devrait pas imposer sa vision au comédien. Un graphiste n'est pas un acteur, et son interprétation pourrait dévier de l'intention de l'auteur. Je ne veux pas compromettre l'interprétation. Moi je préfère revenir au côté brut du texte, qui permette à chaque interprète de s'approprier la pièce sans être trop influencé par des éléments graphiques contraignants. Mais voilà , pour moi cette approche elle ne relancera pas nécessairement les ventes des livres de théâtre. Pour ça, il faudrait envisager un objet différent, distinct, qui va au-delà de la simple mise en page.

CÉCILE – Merci beaucoup pour ce temps d'échanges, et pour toutes vos réponses, c'était très intéressant. Je pense que ça va vraiment aider ma rédaction.

L'enregistrement s'arrête

Merci Pierre

Étude de cas
La Cantatrice chauve
de Massin

Ohh!!



Oui penché
Pas possible



Cette image montre un extrait du texte de théâtre *La Cantatrice chauve* écrit par Eugène Ionesco et mis en page par Robert Massin, qui parut en 1964 aux Éditions Gallimard. C'est un livre illustré utilisant l'impression typographique. Il mélange textes et images, forme hybride entre poésie visuelle et photographies. Les photos du livres sont des portraits en noir et blanc des comédiens de la pièce, habillés dans leur costumes de scène et pris en photo par Henry Cohen, qui a collaboré avec Massin durant l'élaboration de ce projet. Pour déformer son texte comme bon lui semblait, Massin utilisa une drôle de technique: il imprima les caractères sur des bouts de préservatifs et pu ainsi moduler et altérer le texte avec le plus d'expressivité possible.

À sa première parution aux éditions Gallimard, l'ouvrage à été imprimé en nombre limité. Aujourd'hui on peut le trouver neuf ou d'occasion en version numérique sur différents sites internet, l'acheter à différentes librairies indépendantes ou même le trouver sur des sites de secondes mains. Cette œuvre s'inscrit donc dans le milieu de l'édition, plus précisément dans

la littérature théâtrale. Robert Massin, graphiste, typographe et écrivain Français est une figure majeure de l'édition. Il participa entre autres au renouveau esthétique des collections littéraires de son époque. S'inspirant du constructivisme et du mouvement Dada, son travail allie typographie mise en page et image. De 1958 à 1979, Massin a été le directeur artistique des éditions Gallimard à Paris.

C'est dans ce contexte qu'il conçoit le premier livre-théâtre: *La Cantatrice chauve* et devient le précurseur de ce genre littéraire. Massin consacra plusieurs années à la conception de cet objet éditorial. Il en fit un vrai sujet d'étude. Il assista à une vingtaines de représentations et l'enregistra pour s'imprégner de l'essence même de la pièce.

Sur cet extrait de l'ouvrage, on voit 4 personnages assis chacun sur une rangée de chaise, face à nous. Ils sont penchés vers la droite et regardent - on l'imagine - le sol, tous dans la même direction. Il y a plus de vide sur la page de gauche, cela fait respirer la composition et transcrit un silence, une pause dans les dialogues. Il n'y a qu'un seul plan, sur lequel se tient les comédiens et le texte.

Photos et textes sont travaillés en noir et blanc. Cela donne une image très nette avec des contours francs et secs, rendant les visages des personnages encore plus expressifs, crus. La photo des comédiens et le texte s'équilibrent, ils dialoguent de façon égale.

Concernant la typographie, différentes polices de caractère sont employées sur une même page. Par exemple pour les dialogues, les personnages parlant se voit chacun attribué une typographie qui leur est propre: Mme Martin (tout à droite) s'exprime en caractère Grotesque et Mr Smith (à sa gauche) s'exprime lui en Plantin. De plus, la taille et l'emplacement des caractères varie ainsi que leur graisse: Les "OH" dits simultanément par tous les personnages surgissent sur la page de droite en se chevauchant, ce qui vient troubler la lisibilité du texte. Cette réplique prend une place bien plus importante que les autres dans la composition. Les deux répliques suivantes apparaissent en plus petit sur la page juste au-dessus de la tête des personnages qui les énoncent. On peut en déduire que les mots s'inscrivent sur la page selon le ton du comédien,

sa diction, et le volume de sa voix. Massin donne à ses caractères l'impulsion de l'oralité, il retranscrit le jeu des comédiens.

La pièce de Ionesco se caractérise par son absurdité. Chacune des situations exposées sont toutes plus incongrues les unes que les autres et la mise en page de Massin reflète précisément cette absurdité, et aide le lecteur à sa compréhension.

Dans cet ouvrage, Massin n'a pas seulement mis en page le texte de la pièce de Ionesco, mais il y a proposé sa propre mise en scène de la pièce, ici typographique.

Son travail fait "vivre" la pièce sur le papier.

