

Du corps physique au corps numérique : incarner le théâtre du XVII^e siècle par l'édition numérique

Federico SIRAGUSA

Université de Rouen Normandie – Université de Montréal
Chaire d'excellence en édition numérique – CÉRÉdI – UR 3229

En lettres et sciences humaines, la notion de corporéité s'impose de manière transversale, touchant une multitude de disciplines. Qu'il s'agisse du corps physique, de son absence, de son usage comme support ou de son abstraction mentale, il est présent, sous des formes variées, dans chaque domaine. En littérature, c'est sans doute dans la représentation scénique des œuvres théâtrales que le corps atteint son apogée. Mais plusieurs questions se posent : que reste-t-il du corps lorsque la pièce n'est plus jouée ? Comment sa corporéité médiatique peut-elle survivre à l'écoulement du temps ?

Après avoir souligné la primauté de la corporéité littéraire dans le théâtre, nous nous intéresserons à la dualité du corps, notamment à travers sa disparition et sa fixation textuelle. À travers l'exemple du *Comte de Rocaufeuilles ou le Docteur extravagant*¹ de Denis Clerselier de Nanteuil daté de 1669, nous explorerons la disparition des représentations scéniques, comportant la transmission matérielle du théâtre et sa préservation dans l'environnement numérique. Nous présenterons en particulier des exemples d'encodage du corps, en nous appuyant sur les propositions avancées par Ioanna Galleron (2021) concernant le balisage des didascalies internes, auxquelles nous ajouterons des éléments suggérés par le consortium TEI².

La question du corps dans le contexte littéraire et en sciences humaines ouvre de nombreuses pistes d'interprétation. Il peut s'agir, par exemple, de la description physique des personnages, comme le souligne Flávia Regina Marquetti en 2017 :

*O corpo esteve constantemente presente na literatura e no teatro. Nas obras literárias sua presença era marcada pela descrição dos caracteres físicos das personagens, sobretudo no Realismo e Naturalismo, mas também em outros períodos*³.

Elle insiste ici sur la place centrale du corps dans la littérature, notamment à travers la description physique des personnages, particulièrement marquée dans le réalisme et le naturalisme, sans pour autant se limiter à ces mouvements. La corporéité se manifeste également dans les actions des personnages, leur présence tout autant que leur absence sur scène.

¹ Denis Clerselier de Nanteuil, *Le Comte de Rocaufeuilles ou le Docteur extravagant*, La Haye, 1669.

² *Text Encoding Initiative Consortium*. « TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange », Charlottesville, 2024. En ligne : <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/>, page consultée le 8 mars 2026.

³ Flávia Regina Marquetti, « Conter em si. Corpo, Literatura e Teatro », *Estudios da Teoria Literária*, vol. 6, n° 11, 2017, p. 148. « Le corps a toujours été présent dans la littérature et le théâtre. Dans les œuvres littéraires, sa présence est marquée par la description des caractéristiques physiques des personnages, surtout dans le réalisme et naturalisme, mais aussi dans d'autres époques ». Toute traduction fournie a été réalisée par l'auteur de cet article.

Le corps peut également être envisagé comme un médium, en tant que support matériel de la création littéraire. C'est ainsi que cet article adopte une approche transversale des manifestations du corps dans le théâtre, en se focalisant sur son double ancrage : textuel et scénique.

À ce titre, il est pertinent de rappeler les propos de l'actrice Sarah Bernhardt, figure majeure du théâtre à la charnière des XIX^e et XX^e siècles :

Par geste, l'on ne saurait entendre uniquement les mouvements des membres, mais l'ensemble de l'attitude du corps. Il faut que, dans l'artiste, tout vive à la fois, que tout exprime la sensation profonde qui l'anime, que l'œil, la main, la position de la poitrine, l'inflexion de la tête contribuent à l'effet d'ensemble. [...] *Le côté extérieur de l'Art est parfois l'Art tout entier*⁴.

Dans la première partie de cette citation, Sarah Bernhardt évoque explicitement le théâtre, soulignant à quel point le geste et l'ensemble du corps sont essentiels à cet art. Si, d'une part, elle insiste sur l'importance de chaque partie du corps, dans la seconde partie, elle élargit la réflexion à « l'Art tout entier », développant une vision holistique de la représentation théâtrale où corps et voix forment une unité indissociable. Cette idée rejoint la conception selon laquelle, quelle que soit la forme artistique, l'œuvre naît de l'intention de l'auteur, se concrétise par un médium, puis aboutit à un produit final – à l'image d'une chaîne de production où chaque étape revêt une importance égale.

Ainsi, le théâtre est une forme littéraire doublement tangible : d'une part par la matérialité de son support, et d'autre part par sa réalisation scénique, lorsque le texte devient chair. Dans cette perspective, le théâtre constitue un cas paradigmatique de la corporéité dans l'art : l'auteur écrit un texte dont la mise en scène constitue l'aboutissement tangible.

Cette centralité du corps dans l'acte théâtral a été parfaitement résumée par Michel Corvin, qui rappelle que « tout le monde accordera que le corps est au centre du dispositif théâtral, puisque le théâtre se pratique “en présence”, dans un face-à-face corporel entre les acteurs et les spectateurs⁵ ». Ce face-à-face, fondé sur la présence physique réciproque, distingue le théâtre d'autres formes artistiques, y compris celles où le corps est central, comme la danse, le chant ou le mime, mais qui n'impliquent pas nécessairement cette interaction bilatérale.

Le corps physique du théâtre et la corporéité du texte

*No teatro, o corpo é mais evidente, é ele o instrumento primeiro do ator, suporte sobre o qual as personagens se materializam em cena, mas coberto, o nu sempre foi um tabu no teatro, quando ocorria, era em espetáculos considerados como pornográficos*⁶.

C'est avec cette citation, toujours issue du travail de Flávia Regina Marquetti, que nous entrons au cœur de la question du corps dans le théâtre. L'autrice met en lumière le corps de l'acteur comme premier instrument du jeu théâtral : il constitue un médium, un support matériel à partir duquel les personnages prennent vie. Pourtant, malgré cette centralité, le corps nu demeure un tabou, ce qui révèle les tensions entre expression corporelle et contraintes sociales.

Dans son essai de 2016, Marylène Nadia Foisil, dans une approche relevant à la fois de l'anthropologie du théâtre et de celle du corps, souligne une dualité fondamentale dans

⁴ Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 76.

⁵ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008, entrée « Corps et Théâtre », p. 356.

⁶ Regina Marquetti, *op. cit.* « Au théâtre, le corps est plus évident, il est le premier instrument de l'acteur, il est le support sur lequel les personnages se matérialisent sur scène, mais au fond, le nu a toujours été un tabou au théâtre, et lorsqu'il apparaissait, il s'agissait de spectacles considérés comme pornographiques. »

le travail de l'acteur. D'un côté, celui-ci dispose de son propre corps, façonné par un contexte socio-culturel donné, qui s'exprime dans la vie quotidienne à travers des gestes acquis. De l'autre, ces gestes sont aussi l'expression de son individualité, en ce qu'ils expriment son existence même.

Sur la scène comme dans la société, l'individu, sur et hors scène, assimile un monde avant de le restituer sous une forme singulière. [...] L'individu dispose d'un corps, qu'il utilise notamment dans sa communication gestuelle⁷.

Pourtant, dans l'exercice de son art, l'acteur se dépouille de son individualité au profit du personnage qu'il incarne. Son corps entre dans un état de renouvellement constant, se modelant selon les exigences spécifiques de chaque rôle. En poussant cette idée à l'extrême, selon une perspective anthropologique, nous pourrions presque parler d'un état de transe. Foisil propose ainsi une distinction entre le corps phénoménal, corps propre de l'acteur en tant qu'individu, et le corps sémiotique, corps porteur de signes, vecteur de sens dans le cadre de la représentation.

Cette perspective trouve un écho dans l'article de Verónica Manzone, qui invite à penser la dramaturgie contemporaine comme une « dramaturgie du corps ». Selon elle, l'acteur ne se contente plus d'incarner un rôle préexistant : il devient une entité autonome, porteuse d'un discours singulier, non plus masqué par un personnage, mais pleinement visible dans sa matérialité propre, dans sa corporéité biologique et humaine. Cette conception renforce la distinction entre corps phénoménal et corps sémiotique, en insistant sur la matérialité réelle de l'acteur comme source première du sens⁸.

Une distinction analogue apparaît chez Pavis (2019), qui décrit le corps de l'acteur comme oscillant entre deux pôles : d'un côté, un corps spontané ou naturel, et de l'autre, un « corps-marionnette », entièrement dirigé par la mise en scène et vidé de toute autonomie expressive. Le corps de l'acteur oscille ainsi entre expressivité propre et instrument de transmission, rejoignant ainsi la dualité entre corps phénoménal et corps sémiotique⁹.

Cette dualité n'est pas nouvelle. Henri Gouhier (1968¹⁰) l'avait déjà formulée dans sa réflexion sur l'action théâtrale, qu'il considérait comme l'essence même du théâtre. Il analyse le théâtre comme un art de l'action, où l'acteur abandonne temporairement sa volonté propre au bénéfice du personnage, lequel oscille entre intériorité psychologique et nécessité d'externalisation gestuelle. L'action scénique devient ainsi l'essence même du théâtre : sans action, il n'y a pas de théâtre. Gouhier rappelle que le théâtre trouve son origine dans une forme de danse rituelle, où le corps et ses mouvements étaient les vecteurs centraux de l'expression. Cependant, il souligne que l'action scénique ne peut se déployer sans une base textuelle, même si cette dernière ne fixe jamais complètement la représentation.

Il écrit en ce sens : « Le texte du poète est fixé : il ne fixe pas la représentation qu'il appelle. Celui du chef-d'œuvre encore moins que les autres¹¹. » Cette observation appuie l'idée que, bien que le texte soit stable, la mise en scène reste mouvante et singulière : chaque représentation est unique, et l'œuvre vivante échappe toujours à une fixation totale.

⁷ Matylène Nadia Foisil, David Le Breton, Falk Richter, *Être et avoir un corps : corps quotidien, corps scénique*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2016, p. 41-42.

⁸ María Verónica Manzone, « El cuerpo dramático », *Estudios da Teoria Literária*, vol. 6, n° 11, 2017, p. 133-146.

⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, 2019, entrée « Corps », p. 118.

¹⁰ Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, éd. 2002.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

Enfin, Foisil adopte une approche complémentaire en considérant le mouvement comme un élément constitutif de l'œuvre théâtrale, et comme un fondement essentiel du langage scénique. Il va jusqu'à radicaliser cette idée en affirmant que le mouvement structure une pièce, y compris au niveau textuel. Son hypothèse est que même s'il n'y a pas de texte, c'est le corps scénique qui crée l'acte performatif, générant ainsi à la fois un langage et une narration propres.

La dimension textuelle des œuvres anciennes (manuscrits et éditions)

Le théâtre incarne par excellence le paradigme de la corporéité dans la littérature : ce sont les corps des acteurs qui donnent vie au texte, matérialisent les personnages et rendent l'œuvre accessible au spectateur. Cependant, cette dimension corporelle disparaît dès qu'une pièce cesse d'être représentée. L'histoire du théâtre est jalonnée d'exemples d'œuvres tombées dans l'oubli, en raison d'un désintérêt progressif du public ou de l'évolution des goûts esthétiques et des pratiques scéniques. Certaines pièces, notamment issues du théâtre baroque, sont devenues même difficilement jouables pour des raisons techniques. Ainsi, lorsqu'un texte théâtral n'est plus mis en scène, il perd son essence performative pour ne subsister qu'à travers son support matériel.

Le texte et son support, qu'il soit manuscrit ou imprimé, constituent alors la seule trace tangible de l'œuvre et de sa dimension corporelle disparue. Selon l'époque et l'auteur, la part prise par les descriptions physiques et les indications sur les mouvements et gestes scéniques des personnages varie dans les textes théâtraux. Mais la matérialité même du texte soulève un enjeu majeur : celui de sa conservation.

Les œuvres anciennes nous sont parvenues sous forme de manuscrits ou d'éditions imprimées, souvent fragiles et vulnérables aux aléas du temps. La détérioration des documents peut être causée par des facteurs internes – qualité du papier, encre, reliure – ou externes – conditions de conservation, humidité, incendies, pertes accidentelles. De plus, ces documents ont fréquemment fait l'objet de déplacements, augmentant les risques de pertes ou de dommages.

Un exemple emblématique est celui de Denis Clerselier de Nanteuil, auteur et acteur du XVII^e siècle, aujourd'hui largement méconnu, notamment en raison de la dispersion et la disparition partielle de ses œuvres. Actif principalement à l'étranger (Hannover, La Haye, Bruxelles), son travail a souffert d'un manque de visibilité en France. Sa biographie elle-même demeure lacunaire : après 1702, date de son passage à Grenoble, toute trace de lui disparaît. Son corpus théâtral demeure également incertain : on lui attribue sept pièces, mais plusieurs éditions sont perdues. Par exemple, les registres de la Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek témoignent de la disparition d'un exemplaire pour chacune des trois éditions publiées à Hanovre entre 1672 et 1674 (*La Fille viceroy*, *L'Amant invisible* et *L'Héritier imaginaire*). Ce cas illustre l'ampleur des pertes qui jalonnent l'histoire du théâtre.

Face à ces défis, chercheurs et institutions patrimoniales s'emploient à préserver et transmettre ces œuvres. Si la conservation matérielle repose sur des protocoles rigoureux adaptés aux manuscrits et aux éditions anciennes, la numérisation et les éditions critiques numériques offrent aujourd'hui des solutions alternatives devenues essentielles pour garantir leur pérennité.

Dans ce cadre, les images jouent un rôle fondamental : la photoreproduction permet de conserver une trace fidèle des documents originaux, même lorsque ceux-ci se dégradent, tandis que la numérisation facilite leur accès et leur étude. Ces dispositifs garantissent non seulement la préservation du texte, mais aussi celle des caractéristiques

matérielles du support – typographie, mise en page, annotations manuscrites – qui contribuent à replacer l’œuvre dans son contexte historique.

La diffusion en ligne de ces reproductions et textes joue également un rôle crucial : elle redonne une visibilité à des œuvres oubliées, prolongeant leur existence bien au-delà de leur disparition physique.

Cependant, cette mise en visibilité numérique ne garantit pas pour autant la pérennité des œuvres. Comme le rappellent Alexandra Saemmer et Bernadette Dufrêne, « le dispositif numérique lui-même [est] éphémère¹² » : formats de fichiers, logiciels de lecture et infrastructures de publication sont tous soumis à une obsolescence rapide qui fragilise la mémoire numérique. La numérisation n’élimine donc pas le risque de perte, elle en reconfigure simplement les conditions. Dès lors, le corps textuel numérisé, loin d’être un garant absolu de préservation, devient un nouveau lieu d’instabilité, une corporéité patrimoniale fragile.

Le corps numérique des éditions numériques contemporaines

Le corps de l’acteur laisse rarement de traces visibles une fois la représentation terminée. Toutefois, certains éléments textuels en conservent une empreinte, au premier rang desquels la didascalie. Carolina Conde propose de la penser comme « la peau du théâtre », c’est-à-dire comme une surface d’inscription fragile mais signifiante, où s’écrit une part du vécu scénique. Elle en fait un « corpus » autonome, porteur d’une mémoire des gestes, des modulations vocales, de l’intensité physique de la scène. Ce « corpus didascalique », à la croisée du texte et de la présence, fonctionne comme trace sensible du corps, dans une tension entre ce qui fut joué et ce qui est écrit¹³.

Dans le contexte des éditions critiques numériques, plusieurs projets ont montré que le passage au numérique permet non seulement de reproduire un texte, mais aussi de rendre visibles sa matérialité et son processus de transformation. Comme le soulignent Italia et Bonsi¹⁴, les éditions numériques rendent possible la représentation des strates successives du texte, de ses variantes, mais aussi de son support – manuscrit ou imprimé – dans sa dimension physique et historique. Ce modèle est particulièrement pertinent pour le théâtre, où la performance résulte toujours d’un processus mouvant, et où le texte porte en lui les traces de cette dynamique scénique.

Un exemple notable est celui de l’édition numérique de *Lo Stufaiuolo* d’Anton Francesco Doni, qui met en parallèle deux versions manuscrites proches mais riches en micro-variantes. Grâce à un dispositif combinant édition synoptique, fac-similé, couches diplomatique et critique, cette édition donne à voir l’instabilité fondamentale du texte dramatique – chaque mise en scène n’étant qu’une variation parmi d’autres. De plus, elle révèle que certains signes ou notations manuscrites semblent avoir été pensés pour guider la lecture à haute voix, rejoignant ainsi la question du corps performatif du lecteur ou de l’acteur¹⁵.

Cette conception de la didascalie comme trace d’une action corporelle s’inscrit dans une réflexion plus large sur le code scénique. Comme le souligne Riccardo Benfatto à

¹² Alexandra Saemmer et Bernadette Dufrêne, « Patrimoines éphémères », *Hybrid*, n° 1, 2014, <https://doi.org/10.4000/hybrid.1061>, page consultée le 8 mars 2026.

¹³ Laura Gabriela Conde, « Didascalias : la piel del teatro », *Estudios da Teoria Literária*, vol. 6, n° 11, 2017, p. 81-93.

¹⁴ Paola Italia et Claudia Bonsi, *Edizioni Critiche Digitali Digital Critical Editions: Edizioni a confronto Comparing Editions*, Roma, Università La Sapienza, 2016.

¹⁵ Elena Pierazzo, « Le edizioni digitali e l’analisi linguistica: i casi di Jane Austen e di Anton Francesco Doni » dans Paola Italia et Claudia Bonsi, *Edizioni Critiche Digitali Digital Critical Editions: Edizioni a confronto Comparing Editions*, Roma, Università La Sapienza, 2016, p. 13-21.

propos de la *commedia dell'arte*, le message théâtral ne passe pas uniquement par les mots, mais par un système de gestes codifiés, qui requiert chez le spectateur une compétence interprétative. Dans cette tradition, le corps de l'acteur devient un langage autonome, porteur de sens, au sein d'un théâtre fondé sur l'improvisation et la répétition de canevas. Ce modèle, marginalisé à partir du XVIII^e siècle au profit du texte parlé, a été redécouvert au XX^e siècle, souvent dans les marges – notamment lors des entraînements et répétitions d'acteurs¹⁶.

Les éditions numériques contemporaines offrent ainsi une nouvelle manière de prolonger l'inscription du corps scénique. Grâce au travail de numérisation des bibliothèques, de nombreuses œuvres anciennes sont aujourd'hui accessibles en ligne. Pour la pièce choisie dans cet article, une numérisation conforme au standard IIIF¹⁷ de l'édition conservée à la Bibliothèque de l' Arsenal (BnF, GD78908¹⁸) est disponible sur Gallica. Cette démarche constitue une nouvelle forme de matérialisation du texte dramatique : d'une édition imprimée, nous passons à un ensemble d'images numériques.

Parallèlement à cette pratique de dématérialisation fac-similaire, une autre approche consiste à produire une édition structurée, reposant sur l'usage de langages de balisage. Parmi les standards existants, le XML (eXtensible Markup Language) s'est imposé comme référence, notamment à travers sa mise en œuvre dans le cadre du consortium TEI (Text Encoding Initiative). Ce système permet de baliser un texte selon des critères sémantiques et structurels, et de rendre visibles certaines dimensions de la corporéité scénique.

Mais pourquoi parlons-nous de restitution partielle ? Parce que, comme l'a montré Gouhier, toute représentation est unique, éphémère, située dans un contexte précis. Le balisage sémantique ne peut donc qu'en proposer un reflet approximatif, à partir de ce que les données textuelles laissent entrevoir. C'est précisément l'enjeu soulevé par Ioanna Galleron, qui s'interroge sur la possibilité de baliser les didascalies internes, celles qui sont intégrées aux dialogues.

Prenons un premier exemple issu de la pièce en question et appliquons le balisage proposé par Galleron. Le premier cas concerne une caractéristique physique propre à un personnage – et donc à l'acteur qui l'incarne. Ici, Crispin décrit Pancrace, le Docteur extravagant, en insistant sur son apparence grotesque, notamment à travers son gros et long nez, qui est qualifié de « Crotisque » :

```
<l><stage type="DI" xml:id="big_funny_nose" ana="ASP">Son nez est tout <app><lem
wit="#A">a</lem><rdg wit="#B">à</rdg></app> fait Crotisque</stage></l>
<l><stage corresp="#big_funny_nose" prev>L'on ne voit rien de si bouffon</stage></l>
<l><stage corresp="#big_funny_nose" prev>Comme de voir son gros nez lon</stage></l>
```

Ici, nous voyons que l'aspect physique est balisé en tant qu'un élément de la scène <stage>, et cette balise contient plusieurs attributs. En premier lieu nous rencontrons l'indication du type de didascalie, dans ce cas interne « type="DI" », c'est-à-dire que l'information est issue d'un dialogue et non pas seulement d'une indication scénique. Puis, nous rencontrons un identifiant de la caractéristique : cela pourrait être un outil pour repérer la même caractéristique au sein de la même œuvre ou dans d'autres œuvres. Concluons sur l'attribut d'analyse avec la valeur déterminant l'aspect, « ana="ASP" ». Sur la deuxième et troisième balise <stage>, nous rencontrons l'attribut « prev » qui nous

¹⁶ Riccardo Benfatto, « La Ri-Codificazione Corporea Nella Commedia dell'Arte Di Claudia Contin », *Antropologia e Teatro*, 1(1), 2010, p. 25-44.

¹⁷ International Image Interoperability Framework.

¹⁸ Denis Clerselier de Nanteuil, *Le Comte de Rocauetfeuilles ou le Docteur extravagant*, La Haye, 1669, Gallica, (BnF, GD78908), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000590k>, page consultée le 26 mai 2025.

indique qu'il faut lire cette balise en rapport avec la précédente, comme indiqué également par l'élément de correspondance, « corresp », avec référence aux identifiants déclarés dans la première balise de <stage>.

De la même manière, nous pouvons baliser la description morale d'un personnage, comme dans l'exemple qui suit, lorsque Gorgibus parle de sa fille en exaltant ses qualités :

```
<l>Vous estes <stage type="DI" xml:id="moral_quality" ana="ASP">bien faicte,
gentille</stage>.</l>
<l><stage corresp="moral_quality" prev>Vous avez le nez bien tourné</stage>.</l>
<l><stage corresp="moral_quality" prev>Et l'œil fort <app><lem
wit="#A">emmerillonné</lem><rdg wit="#B">emerillonné</rdg></app></stage>.</l>
```

Dans ces deux exemples, toute caractéristique physique ou morale influençant les actions d'un personnage est balisée grâce à l'attribut « ana="ASP" », correspondant à l'apparence ou au costume du personnage. Pourtant, il serait probablement plus efficace de rajouter un deuxième élément sur ce même attribut pour avoir une distinction plus profonde, par exemple « ana="ASP_P" » pour l'aspect physique et « ana="ASP_M" » pour l'aspect moral.

En général, ce balisage suggéré par Galleron est principalement appliqué aux didascalies internes, extraites du dialogue même, plutôt qu'aux didascalies externes qui ne sont pas récitées par les acteurs. Toutefois, en raison de la cohérence dans le balisage, les didascalies externes présenteraient la même structure.

Au-delà de l'apparence, les gestes et mouvements des personnages peuvent également être balisés, cette fois avec l'attribut d'analyse dont la valeur « ana="EVT" » indique un événement non verbal.

```
</lg></sp> <sp><speaker>CLIMENE.</speaker> <lg>
<l><stage type="DI" xml:id="shaking" ana="EVT">Je tremble</stage>.</l>
<l>Si c'estoit Cleandre.</l>
</lg></sp>
[...]
<sp><speaker>CATIN.</speaker> <lg>
<l><stage type="DE" xml:id="cry" ana="EVT">Pleurant.</stage>
</lg></sp>
[...]
<stage type="DE" xml:id="knock_on_a_dore" ana="EVT">On heurte <app><lem
wit="#A">à</lem><rdg wit="#B">à</rdg></app> la porte bien fort.</stage>
[...]
<stage type="DE" ana="EVT"><move type="exit">Cleandre & Crispin
sortent.</move></stage>
```

Cette série d'exemples illustre comment les mouvements des personnages peuvent être balisés, soit à partir du texte du dialogue – les didascalies internes susmentionnées – soit à travers des didascalies explicitant l'action sur scène, donc à travers des didascalies externes, « type="DE" ». Dans le dernier extrait, nous voyons qu'au-delà du balisage <stage type="DE" ana="EVT">, une balise <move> est utilisée avec l'attribut « type="exit" », signalant la sortie des acteurs. Il est intéressant de noter que le modèle de Galleron ne prend pas en compte cette balise, alors qu'elle est bien prévue dans les lignes directrices de la TEI. L'intérêt de cette balise réside dans la précision qu'elle permet d'apporter : en spécifiant l'attribut « type », on peut indiquer s'il s'agit d'une entrée (*entrance*), d'une sortie (*exit*) ou d'un déplacement sur scène (*onStage*). De plus, l'attribut « where » permet de préciser la direction du mouvement – à gauche (L), à droite (R) ou au centre (C) –, tandis que l'attribut « perf » peut être utilisé pour indiquer l'acte performatif correspondant.

Cette tension entre la vivacité du geste théâtral et la formalisation numérique est également au cœur de la réflexion de Marcello Vitali-Rosati et Robert Alessi¹⁹. Selon eux, une édition numérique ne se limite pas à la reproduction d'un fac-similé, mais implique une transformation du texte en données manipulables et interrogeables. C'est précisément par cet encodage rigoureux – parfois invisible – que l'édition numérique gagne sa valeur heuristique, en permettant alignements, segmentations, et reconstitution des strates textuelles que le support imprimé ne rend pas perceptibles.

Le texte dramatique, par sa nature stratifiée, mouvante, performée et reconfigurable, bénéficie tout particulièrement de cette approche. La dynamique scénique – qui échappe à l'impression figée – peut ainsi être partiellement restituée, non par l'image seule, mais par la structure des données. L'édition numérique devient alors non plus un simple support, mais un espace d'édition vivant, pour reprendre la terminologie de l'éditorialisation.

Conclusion

Le passage du corps physique à la corporéité numérique dans le théâtre soulève des questions fondamentales sur la manière dont nous conservons, transmettons et faisons revivre les textes. Historiquement, le théâtre repose sur l'incarnation vivante de l'acteur : c'est dans le geste, la voix, la présence que le texte prend chair. Mais cette performance, par définition éphémère, a toujours été en tension avec les tentatives de fixation textuelle, manuscrite, imprimée, aujourd'hui numérique.

L'édition numérique offre aujourd'hui une nouvelle forme de médiation dans l'effort de conservation. Par le biais du balisage sémantique et des standards d'encodage, elle permet de restituer certains aspects de la performance scénique. Bien qu'elle ne puisse remplacer la représentation vivante, cette approche permet de saisir certaines dynamiques invisibles du jeu, en particulier grâce à l'analyse des didascalies, des mouvements et des caractéristiques physiques et morales des personnages.

Loin d'être une simple dématérialisation, le passage au numérique peut être vu comme une nouvelle forme de corporéité, qui redonne vie aux textes oubliés et leur permet de traverser le temps sous d'autres formes. Toutefois, certains aspects du corps scénique échappent encore à la codification actuelle : la danse, les micro-gestes, les interactions spontanées entre les comédiens restent difficiles à formaliser dans une édition numérique.

L'évolution technologique dessine pourtant de nouveaux horizons. En croisant l'encodage sémantique, l'intelligence artificielle et la réalité virtuelle, on peut imaginer des formes inédites de restitution : des mises en scène générées à partir de données balisées, des avatars numériques incarnant des personnages, ou encore des adaptations animées qui reconfigurent l'univers scénique dans des univers hybrides.

Dès lors, une question essentielle émerge : jusqu'où le numérique peut-il aller dans la restitution du corps théâtral ? Et cette corporéité algorithmique pourrait-elle engendrer un nouveau théâtre, à la croisée du texte, de la scène et de l'image ?

¹⁹ Marcello Vitali-Rosati et Robert Alessi, *Les Éditions critiques numériques : entre tradition et changement de paradigme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.