

Didascalies, entre "petit secours" et grand embarras: étude des variantes des éditions de Corneille

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

▶ **To cite this version:**

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. Didascalies, entre "petit secours" et grand embarras: étude des variantes des éditions de Corneille. Myriam Dufour-Maître. Pratiques de Corneille, Publications des Universités de Rouen et du Havre, pp.133-148, 2012. halshs-01238452

HAL Id: halshs-01238452
https://shs.hal.science/halshs-01238452

Submitted on 8 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.

Cet article a été publié en 2012 sous le titre « Didascalies, entre "petit secours" et grand embarras : étude des variantes » dans *Pratiques de Corneille*, sous la direction de Myriam Dufour-Maître, Publications des Universités de Rouen et du Havre, pp 133-148.

Didascalies, entre « petit secours » et grand embarras : étude des variantes du théâtre de Corneille

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

Si Corneille a pris une position novatrice en défendant l'emploi de « notes » pour donner des indications scéniques à ses lecteurs, les variantes des didascalies à travers les rééditions de ses œuvres témoignent cependant d'un écart entre théorie et pratique en la matière : quelque soin qu'il ait pu apporter à la bonne publication de son théâtre, le dramaturge semble ne pas toujours avoir su veiller à ce que ses indications scéniques puissent être correctement retranscrites et transmises à la postérité, soit qu'il n'y ait pas accordé toute l'attention nécessaire, soit qu'il n'ait pas toujours pu le faire, son œuvre ayant été soumise aux pratiques éditoriales de son temps.

C'est en effet au cours du XVII^{e} siècle, coïncidant ainsi avec la longue carrière de Pierre Corneille, que la mise en page des œuvres théâtrales se stabilise pour devenir la norme de la présentation du genre théâtral jusqu'à nos jours. Alors que le théâtre a longtemps été abordé par les éditeurs comme une catégorie de la poésie ou comme de simples dialogues, on voit progressivement apparaître une mise en forme qui cherche à transcrire la spécificité des œuvres conçues pour la scène en distinguant nettement paroles attribuées aux personnages et textes didascaliques, c'est-à-dire ensemble des indications pour leur actualisation. Les œuvres autrefois imprimées de façon compacte laissent place à des éditions qui dégagent la structure des pièces en actes et en scènes ; sous la mention de chaque scène, les noms des personnages présents sont rappelés, cette liste jouant le rôle d'une indication scénique ; les indications de sources locutoires jadis incorporées aux dialogues et rappelées par les seules initiales des personnages vont être plus clairement énoncées le plus souvent avec les noms des personnages écrits en majuscules centrées avant chacune de leurs répliques ; des corps et des polices de caractères vont être employés spécifiquement pour distinguer les paroles des personnages et chaque type de textes didascaliques (bornes, listes, indications de source

locutoire, indications scéniques). La mention de jeux de scène constitue enfin une dernière caractéristique des publications théâtrales. Cependant, bien que les indications scéniques aient été nombreuses dans certaines éditions de pièces, en particulier pendant la décennie 1630-1640, leur bonne intégration sur la page imprimée ne s'est pas faite aisément : leur place, leur présentation, leur formulation même et surtout leurs omissions attestent de la difficulté persistante des imprimeurs à traiter ces « notes » ajoutées au texte des dialogues. Parce qu'elle couvre presque tout le siècle et qu'elle a connu un grand nombre de rééditions, du fait de son succès, l'œuvre de Corneille est un témoin unique de l'évolution et des pratiques de l'édition théâtrale au XVII^{e} siècle.

L'étude des textes didascaliques à travers les éditions des œuvres de Pierre Corneille nous permet ainsi d'analyser quelle a été sa pratique d'écriture tout en offrant quelques indications sur l'interprétation scénique de ses œuvres. Mais elle nous invite aussi à réévaluer le contrôle de Corneille sur la publication de son œuvre en regard avec la compréhension qu'ont eue ses imprimeurs-libraires de son œuvre, et du genre théâtral. Car, fait significatif dans l'optique d'une histoire de la lecture, les éditions du théâtre de Corneille nous montrent avant tout que la mise en place de codes de présentation des textes dramatiques et celle de conventions de lecture du théâtre ne se sont pas déroulées de façon régulière ni uniforme : c'est à force de coups d'essai avec l'invention de nouveaux codes, et avec leur bonne ou mauvaise diffusion que la mise en page des pièces de Corneille et de leurs didascalies a pu se fixer sous la forme que nous connaissons aujourd'hui.

Les caractéristiques de l'écriture didascalique cornélienne ont été récemment dégagées par Sandrine Berregard dans deux articles très denses qu'elle a consacrés à la question et dont nous rappelons tout d'abord les apports essentiels[1]. Sur le plan théorique, Corneille est l'un des rares théoriciens de son époque, avec l'abbé d'Aubignac, à avoir évoqué la question de ces « notes ». Alors que l'auteur de *La Pratique du théâtre* les proscrit, rêvant pour le théâtre de la présentation des livres anciens où la lecture du poème dramatique n'était interrompue par rien, aucune note, ni indication de source locutoire ou de liste de personnages, Corneille défend l'utilité des indications scéniques tant pour les lecteurs de théâtre que pour les comédiens qui voudraient jouer ses œuvres et pourraient commettre des erreurs

[1] Sandrine Berregard, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle*, 227, mai 2005, p. 227-241 et « Le débat entre Corneille et d'Aubignac au sujet des didascalies : de la théorie à la pratique », *La Revue d'Histoire du Théâtre*, 2008-2, p. 113- 126.

d'interprétation du texte, sans ces précieuses indications sur le jeu de scène[2]. Sa pratique est néanmoins contrastée : comme dans le théâtre de ses contemporains, les indications scéniques sont plus nombreuses dans les pièces de la période 1630-1640 que dans les œuvres ultérieures, où elles peuvent même être rares ; leur nombre est à mettre en corrélation avec le genre pratiqué : elles sont plus nombreuses dans les comédies, tragi-comédies ou dans les pièces à machines que dans les tragédies. Les tragi-comédies des années 1630 montrent que le discours didascalique a pu être conçu comme la voix de l'auteur ou d'un narrateur, empruntant à l'écriture narrative des procédés, notamment l'emploi du plus-que-parfait. Si les variantes, qui concernent principalement les premières pièces, vont dans le sens d'une simplification et d'une réduction, les conformant aux usages du théâtre classique et des bienséances, Corneille a cependant pu ajouter des didascalies pour rendre ses pièces plus lisibles, instaurant ainsi un rapport privilégié avec son lecteur et faisant de celui-ci « une sorte de spectateur virtuel ».

À partir de là, la comparaison d'éditions de formats différents et des rééditions des pièces de Corneille à travers le siècle nous conduit à distinguer deux catégories dans le discours didascalique : d'une part, le bornage des scènes, les listes de personnages et les indications de source locutoire, qui semblent s'intégrer facilement au texte des répliques et se stabilisent rapidement dans la mise en page, et d'autre part, la notation de jeux de scène dont la place et la forme varient davantage au cours du siècle. Sans doute cette évolution est-elle due à la double fonction de ce premier type didascalique. Certes, la mention des sources locutoires, les bornes et les listes servent à indiquer qui est présent sur scène et qui parle. Mais montrant le déroulement des tours de parole, ces didascalies font aussi surgir la structure de la pièce : organisant les dialogues, elles contribuent ainsi à aérer la présentation du texte. C'est pourquoi elles trouvent aisément leur place dans l'espace du livre au cours du XVII^{e} siècle : c'est en effet l'époque où la mise en page du livre évolue vers une plus grande lisibilité avec un allègement et une rationalisation de la présentation. Les indications de jeu de scènes, elles, ne sont pas alors perçues comme un élément structurant le texte mais davantage comme des notes : annexes, elles semblent gêner la bonne organisation du texte, apparaissant comme des interruptions ou comme le surgissement d'un hors-texte qui déroutent les professionnels du livre.

[2] D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Antoine de Sommaville, 1657, Slatkine Reprints, 1996, p. 54-57 et *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, *in* : Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, Bénédicte Louvat et Marc Escola (éds), Flammarion, 1999, p. 142-143.

Les didascalies comme structure ou le plaisir de l'intelligibilité

Les rééditions des premières comédies de Corneille montrent que le dramaturge a été sensible à l'utilité de la distinction des scènes les unes des autres en fonction des entrées et des sorties des personnages : il a eu soin d'adapter ses pièces en conséquence, ajoutant des scènes à l'entrée ou la sortie d'un personnage. Un ensemble de corrections apportées au bornage des scènes, en particulier dès la première édition des *Œuvres* de 1644, fait ainsi de la présence des personnages le principe structurant de la scène et témoigne en cela de l'implantation de cette pratique dans l'édition théâtrale.

Si les ajouts de scènes peuvent apparaître comme une rupture dans le processus de lecture des échanges, ils permettent de mettre en lumière quels sont les personnages sur scène, et ce notamment pour les monologues. Cette codification possède en outre une vertu d'économie : avec le bornage disparaissent souvent les indications scéniques sur les mouvements des personnages. Ainsi, dans les rééditions de *Mélite*, l'ajout de la scène 6 en 1644 remplace l'indication « Philandre paraît, et Eraste se cache » présente dans la scène 5 de l'acte II de l'édition originale. La suppression de notes indiquant l'entrée ou la sortie de personnages dans les quelques vers de début ou de fin d'une scène, même sans changement de bornage, procède sans doute du même effort de rationalisation. Corneille a pu ainsi alléger des indications scéniques, quitte à faire perdre de la précision à ses textes. Pour *Le Cid*, alors que, à la scène 6 de l'acte II, l'édition in-quarto de 1637 fait figurer en marge « D. Alon/se revient » au milieu de la réplique du Roi, cette indication est supprimée à partir de 1660 et remplacée par un changement de scène : la mention de Dom Alonse dans la liste des personnages de la scène vaut pour didascalie. Mais le changement de scène se situe désormais entre cette même réplique du Roi et la première attribuée à Don Alonse, comme si celui-ci prenait la parole en même temps qu'il arrivait. Une telle correction nous semble standardiser le texte de théâtre et soumettre le mouvement scénique des personnages au dialogue. Mais elle peut aussi signifier que Corneille se fie au bon sens des comédiens et de ses lecteurs amateurs pour interpréter avec souplesse le changement de scène. Ce type de variante témoigne en tout cas de ce que les lecteurs se sont approprié cette structuration de la pièce en scènes et en actes et que cette codification fait désormais partie des facteurs de lisibilité de l'œuvre.

Le travail de modernisation de la présentation des pièces paraît ainsi n'avoir guère posé de problème au dramaturge. Ce n'est qu'à l'occasion d'une hésitation repérable au fil des

rééditions sur la détermination de la fin d'une scène et du commencement de la suivante que l'on peut voir combien la rationalisation du bornage va à l'encontre du principe de liaison des scènes qui s'établit au même moment, dans le cadre de la Restauration du théâtre avec la doctrine classique. L'un des procédés utilisés par Corneille pour assurer la liaison entre les scènes est de laisser un personnage seul sur scène en ne lui attribuant que quelques vers ; le dramaturge a en général choisi de ne pas faire de ces répliques des scènes de monologue. Mais il a pu hésiter sur le sens à donner à ces répliques : ainsi, pour *La Galerie du Palais* (III, 1-2), lorsqu'en 1637, Corneille choisit d'achever la scène où Aronte conseille à Lysandre de feindre l'inconstance par quelques vers qui constituent une transition avec la scène suivante, le dramaturge donne une valeur rétrospective à ces paroles, montrant le héros récapitulant sa stratégie ; mais lorsqu'à partir de 1644, il change le bornage de ces scènes et place ces quelques vers d'Aronte seul au début de la scène suivante, Corneille donne à ces mots une valeur prospective, montrant comment la réflexion d'Aronte s'inscrit dans la connivence que le personnage va immédiatement créer avec Florice. Le dramaturge a en effet bien saisi qu'avec la publication, le découpage scénique fait sens pour le lecteur et donne aux répliques une signification ajoutée à celle qu'elles ont lorsqu'elles sont jouées sur scène.

Les indications de sources locutoires semblent généralement soumises elles aussi au principe de lisibilité. Dans la plupart des éditions, elles apparaissent en majuscules centrées et peuvent jouer ainsi un rôle d'appui visuel pour le déchiffrement du lecteur. Il y a cependant encore des exceptions notables tout au long du siècle. Dans certaines éditions de petit format, comme l'édition du *Théâtre de Corneille* de 1668 en in-12, Guillaume de Luyne paraît avoir voulu gagner de la place en les alignant à gauche et en les réduisant aux deux ou trois premières lettres du nom des personnages : ce choix peut s'expliquer par sa rentabilité économique. Mais ce n'est pas ce qui a pu motiver la même présentation dans la luxueuse édition in-folio, imprimée pourtant avec grand soin à Rouen en 1663-1664 par Laurent Maurry : il s'agit alors manifestement d'un archaïsme, survivance de pratiques éditoriales auxquelles Corneille ne s'est pas opposé. Une telle mise en forme suppose pourtant des critères de lisibilité comme ceux que prône d'Aubignac, à savoir un déchiffrement linéaire du texte à la manière d'un poème, et non les critères analytiques qui vont s'imposer avec la présentation visuelle qui dégage clairement les noms des locuteurs[3].

[3] Ève-Marie Rollinat-Levasseur, « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », dans F. Calas, R. Élouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux – Sud Éditions Tunis, 2007, p.81-93.

Les rares corrections d'indications de source locutoire apportées par Corneille concernent principalement les pièces qui mettent en jeu l'identité des personnages. Ainsi, dans *L'Illusion comique*, alors qu'en 1639, il n'y a pas de didascalie pour indiquer au lecteur les rôles que jouent les personnages dans la pièce enchâssée, à partir de 1644, le dramaturge complète la liste initiale des personnages en les incluant et prend soin, dans les listes des scènes concernées, à l'acte V, d'indiquer après le nom de chaque personnage qui il joue. Une didascalie comme « ISABELLE représentant Hippolyte ; LYSE représentant Clarine » permet ainsi de dévoiler au lecteur les jeux de déguisements mais elle lui refuse précisément le plaisir de l'illusion théâtrale.

Pour *Héraclius,* si dès l'édition originale de 1647**,** il a indiqué à chaque liste intermédiaire et à chaque indication de source locutoire pour qui passe le personnage (HERACLIUS, *cru Martian* ; MARTIAN, *cru Léonce*…), Corneille a cherché plus tard à alléger le procédé et à introduire une didascalie générale au premier acte pour remplacer toutes les autres (« *En ces deux scènes, Héraclius passe pour Martian et Martian pour Léonce. Héraclius se connaît mais Martian ne se connaît pas* »). Avec ces corrections, donnant dans son texte imprimé un savoir que le spectateur n'a pas lorsqu'il voit la pièce pour la première fois, Corneille s'adresse à son lecteur comme aux comédiens qui voudraient représenter la pièce et lui donne le point de vue des coulisses du théâtre plus que celui que le public peut avoir dans la salle lors des représentations.

Il n'y a guère que les indications de source locutoire des billets ou lettres lus par des personnages sur scène qui ne gagnent pas toujours en clarté au fur et à mesure des rééditions. Corneille attire parfois l'attention du lecteur par une indication scénique détachée du type « elle lit bas » (*Sophonisbe,* V, 3, v. 1623) ou par une didascalie apposée à la source locutoire comme « SOPHONISBE *lit* » (V, 2, v. 1591). Mais le plus souvent, la mise en page du texte met en valeur le message présenté comme une source locutoire à part entière au même titre que les autres. Ainsi, dans *La Place Royale* (V, 7), Corneille va même jusqu'à ôter l'indication « Angélique lit » qui figure dans l'édition originale de 1637 en marge du texte du billet, pour ne laisser de 1644 à 1682 que « BILLET DE CLITANDRE À ANGELIQUE », se fiant uniquement à la didascalie interne contenue dans la réplique de Dorante avec l'impératif « *lis* » adressé à Angélique, et n'indiquant pas autrement que la jeune fille prend alors la parole. L'imprécision d'une telle présentation témoigne sans doute de ce qu'aux yeux de Corneille, il faut signaler à son lecteur quelle est la véritable source du message plutôt que par qui la lecture du message doit être effectuée sur scène, comme si l'effet de prisme impliqué par une telle situation énonciative importait peu. Aussi le dramaturge va-t-il même jusqu'à

préciser dans l'indication de source locutoire que tel message est un faux, comme dans *Mélite* (II, 7) ou dans *La Place royale* (II, 2), révélant là aussi à son lecteur des informations que son spectateur n'a pas.

Tout comme les imprimeurs imaginent une présentation du texte dramatique qui dégage globalement mieux sa structure, Corneille remodèle ainsi quelque peu le discours didascalique de ses pièces pour mettre en valeur l'organisation dialogique : il semble principalement le rationaliser pour s'adresser toujours plus à l'intelligibilité de ses lecteurs.

Indications scéniques : de la délicate lisibilité des annotations marginales

Les variantes des indications scéniques que Corneille qualifie de « notes » montrent qu'il les a corrigées, à l'occasion, dans le même élan que celui de ses relectures critiques de ses pièces, modifiant notamment un mot ou une indication de jeu trop concrets. Mais il ne leur a pas réservé un traitement spécifique et il a surtout composé avec les pratiques éditoriales des libraires-imprimeurs de son siècle. Multiples omissions, places variables dans l'économie de la page, différences de formulation repérées d'un livre à l'autre : la comparaison des éditions cornéliennes révèle en effet avant tout combien la mise en page des indications scéniques a gêné les imprimeurs pendant plusieurs décennies.

Les indications scéniques sont particulièrement touchées par les défauts des différentes éditions. Ainsi, les premières éditions, imprimées à Paris avec peu de soin, leur réservent un mauvais traitement. Dans la *Médée,* parue en in-quarto chez François Targa en 1639, il n'en figure tout simplement aucune en marge du texte des répliques. Pour d'autres pièces, les omissions peuvent porter sur tout un cahier, indiquant qu'un des compositeurs du livre les a tenues pour négligeables : ainsi, dans l'édition in-quarto de *La Suivante,* publiée par Augustin Courbé en 1637, il n'y a pas d'indication scénique avant la quatrième scène du troisième acte, contrairement aux éditions suivantes. Et on ne saurait compter les oublis ponctuels de telle ou telle indication scénique, même dans les éditions les plus tardives. Ces omissions ne témoignent pas seulement de l'incurie d'un imprimeur, à commencer par le plus négligent d'entre eux, Nicolas Gasse[4]. En effet, si les libraires ont vendu leurs livres, s'ils n'ont pas

[4] Alain Riffaud, « L'impression du *Cid* (1637-1648), *R.H.L.F.,* 2006, n°3, p. 553. Pour connaître les imprimeurs de chaque pièce de Corneille, voir, du même auteur : *Le Théâtre imprimé, 1630-1650*, Le Mans, Matière à dire, 2006.

réussi à obtenir que cet imprimeur soignât davantage les éditions suivantes, et ont continué à faire appel à lui ou à d'autres négligents, c'est que ces défauts d'impression, dont notamment l'absence d'indications scéniques, n'étaient pas considérées comme une gêne majeure pour le déchiffrage de l'ouvrage par les lecteurs. C'est sans doute pourquoi on retrouve de telles omissions dans certaines contrefaçons : ainsi, *L'Illustre Théâtre de Monsr Corneille*, imprimé en in-12 à Leyden en 1644, suivant la copie parisienne, ou du moins prétendument, ne garde que l'indication « seul » pour les monologues du *Cid* et omet les didascalies dans *Les Horaces*, *Cinna*, *La Mort de Pompée* et *Polyeucte*. Les libraires sans scrupules ont donc pu considérer que l'édition théâtrale consistait en la simple transmission des dialogues.

Il n'y a nul texte connu de Corneille où il se plaigne précisément de la façon dont les imprimeurs traitent les indications scéniques : alors que le dramaturge a souligné combien l'orthographe et la graphie des mots jouent dans le processus de déchiffrement d'une œuvre[5], alors que, on l'a vu, dans son troisième *Discours* de 1660, il a défendu le principe des indications scéniques en marge des dialogues, on ne le voit nullement protester de la gêne pour la lecture qu'occasionne le mauvais sort réservé à ses didascalies. Sans doute a-t-il mis ces défauts au compte du manque de soin général de l'impression de ses textes dont il se plaint clairement, par exemple, dans la dédicace de l'*Illusion comique*. Mais le cas des indications scéniques de *La Galerie du Palais* peut néanmoins laisser penser qu'il s'en est désintéressé. Dans les *Œuvres* publiées chez Toussainct Quinet en 1648, figurent pour cette comédie plusieurs nouvelles didascalies précisant les jeux de scène. Par exemple, l'indication de l'édition originale au vers 108 « DORIMANT, *au libraire* » devient-elle « DORIMANT *au libraire regardant Hippolyte* » dans cette seconde édition collective où l'on peut aussi voir bien des indications définissant à quel interlocuteur spécifique s'adresse un personnage. Ce qui est surprenant, dans le cas de cette comédie, c'est que ces ajouts de 1648 disparaissent aussitôt des éditions suivantes. La récurrence du procédé exclut de l'interpréter comme un ensemble de palinodies et conduit à y voir un problème d'édition. Mais comment expliquer que Corneille ait pris soin de spécifier des jeux de scène pour ensuite ne pas veiller à ce que ceux-ci soient bien retranscrits dans les éditions ultérieures, lesquelles prennent l'édition de 1644 comme modèle, tout en proposant à l'occasion de nouvelles corrections portant sur d'autres didascalies ? Les indications scéniques de 1648 ne figurent même pas dans la très belle édition que Corneille a fait imprimer par Maurry à Rouen en 1663 et dont il a surveillé de près la bonne réalisation !

[5] « Au lecteur », *Le Théâtre de Pierre Corneille* imprimé du vivant de l'auteur, à Rouen chez Laurent Maurry, 1663.

La fréquence des oublis d'indications scéniques à travers les éditions cornéliennes montre en tout cas que l'insertion des didascalies sur la page pose problème aux professionnels du livre : contrairement aux indications de sources locutoires, les indications scéniques leur demandent un traitement spécifique, qui ne trouve pas naturellement sa place dans le déroulement du texte. Ces défauts ne sont-ils dûs qu'à la tâche supplémentaire qu'elle implique dans l'organisation matérielle de la réalisation des livres ? Sans doute ces éléments textuels sont-ils de ce fait tout particulièrement exposés à l'inattention des compositeurs. Le fait que plusieurs éditions intègrent les didascalies apposées aux indications de sources locutoires mais omettent les indications marginales le laisse penser. Tel est par exemple le cas de l'édition in-12 du *Cid* publiée chez Augustin Courbé et Pierre Le Petit en 1642 ou encore celle de *Cinna* de 1643 imprimée pour Toussainct Quinet dans le même format. Les ateliers d'imprimerie n'hésitent donc pas à supprimer dans les éditions en in-12 les didascalies marginales qui figurent dans les in-quarto qu'ils publient en même temps : pour les débuts de Corneille, tout se passe comme si la présence des didascalies ne tenait qu'à la place laissée par les marges dans l'espace du livre et à la taille des ouvrages.

Mais il est possible que ces défauts révèlent aussi que le statut des didascalies n'est pas encore bien compris par les libraires-imprimeurs : y ont-ils vu des traces de la représentation que le livre n'aurait pas à transmettre ? Des indications pour des professionnels de la scène qui n'intéresseraient pas les lecteurs ? Les différences d'emplacement des didascalies sur la page tout au long des rééditions des œuvres de Corneille témoignent en effet de ce que les éditeurs ont tâtonné pour imaginer comment donner à lire ces indications qu'ils percevaient avant tout comme un hors-texte ou comme un commentaire extratextuel, telles toutes les annotations marginales, citations ou références, qu'ils avaient à traiter pour grand nombre d'ouvrages imprimés.

Dans les premiers in-quarto, où le texte des dialogues est encore imprimé en italiques comme les poèmes, les didascalies sont inscrites en caractères droits et sont apposées à l'indication de source locutoire ou figurent en marge du dialogue. Plus tard, à partir de la période 1640-1650, quand les répliques sont imprimées en caractères droits, ce sont les didascalies qui vont se distinguer des dialogues par l'italique. Avec le procédé de leur mise en page en marge, ces « notes » gagnent une forme de lisibilité : le lecteur les déchiffre parallèlement à sa lecture des répliques et peut ainsi visualiser l'action au fur et à mesure du dialogue. Mais elles sont souvent aussi illisibles puisque la marge n'offre pas beaucoup d'espace pour leur développement : la phrase et les mots sont coupés toutes les trois syllabes,

ce qui nuit particulièrement à l'intelligibilité des longues indications de mouvements ou de jeux de scène. La question de leur incidence par rapport au déroulement du dialogue se pose enfin : dans les premières éditions, leur place manque de précision quand elle n'est pas flottante d'une édition à l'autre.

C'est sans doute la raison pour laquelle un système d'appel de note est introduit dans les dialogues de la belle édition in-folio de 1663 : cela permet de déterminer le moment du jeu de scène par rapport aux répliques. Cependant, il est remarquable que pour l'édition de 1668 de son *Théâtre* imprimée en in-12 à Rouen et vendue à Paris chez Guillaume de Luyne, si l'on retrouve un jeu d'appel de note du même type, leur place dans le dialogue ne soit plus la même. Ainsi, lorsque Créon se suicide dans *Médée*, l'édition de 1663 fait figurer en marge de la réplique de Créüse « *Il se tue/ d'un poi/gnard* ». L'appel de note est apposé à cette source locutoire et l'indication scénique court jusqu'à la dernière réponse de Créon : cette présentation situe le geste fatal du Roi au moment des paroles de sa fille. Mais dans l'édition de 1668, l'appel de note figure plus haut, à la fin du dernier vers de l'avant-dernière réplique de Créon, indiquant qu'il passe à l'acte au moment où il achève de parler. La détermination des appels de notes joue sur la façon dont le lecteur découvre le déroulement de l'action. Leurs fluctuations, qui n'étaient pas nécessairement sous le contrôle de Corneille, montrent qu'avec les didascalies, le livre imprimé ne rend pas compte exactement d'une mise en scène originelle ou idéale mais qu'il construit avant tout un espace de jeu.

Placées sur les bords des dialogues, les didascalies semblent être considérées comme des textes marginaux par les professionnels du livre : telles des gloses ou des notes personnelles de lectures, elles paraissent conçues comme un commentaire à situer en regard des échanges verbaux. Cette marginalisation du texte didascalique est encore plus nette quand il est placé comme des notes de bas de page : c'est précisément le cas de l'édition in-12 de 1668 du *Théâtre* commercialisée par Guillaume de Luyne. Reléguées en bas de page ou en fin de scène, les didascalies sont comme annexes : elles sont détachées de l'action, nettement séparées du texte principal, comme si elles le glosaient de façon érudite - d'ailleurs leur présentation ne diffère guère des citations en espagnol de la pièce de Guilhem de Castro que Corneille a mises en bas de page du *Cid* pour l'édition de ses *Œuvres* publiée en 1648 par Toussainct Quinet. Plus encore, elles s'empilent s'il y en a plusieurs par page.

Mais la présence de didascalies dans le corps de la page pour la plupart des éditions montre aussi que les imprimeurs n'hésitaient pas à intégrer ces éléments textuels, lorsqu'ils le pouvaient facilement, c'est-à-dire notamment quand les didascalies étaient brèves et apposées à une indication de source locutoire. C'est la présentation qui va s'imposer peu à peu : de plus

en plus d'éditions vont incorporer les didascalies aux dialogues, en les distinguant par l'italique, quitte à introduire une rupture dans le déroulement d'une réplique pour indiquer un jeu de scène. Cette mise en page qui se répand au cours du siècle, mais de façon irrégulière, est celle qui a été choisie comme modèle pour les éditions ultérieures.

Ce choix éditorial dépasse la seule question de la mise en page des indications scéniques du théâtre de Corneille. En effet, leur place détermine aussi leur contenu : lorsqu'elles sont placées en marge ou en bas de page, les didascalies ont une forme développée. Par exemple, quand dans *Héraclius*, à la seconde scène du quatrième acte, on peut trouver dans le corps de la page « PHOCAS, montrant Eudoxe à ses gardes », on voit en marge dans l'in-folio de 1663 : « Il montre Eudoxe à ses gardes ». Ces deux expressions n'ont pourtant pas exactement la même valeur : le participe présent subordonne l'action à la parole tandis que l'emploi du présent de l'indicatif marque une co-incidence de la parole et du jeu de scène. Mais cette nuance de sens ne semble pas avoir été perçue comme signifiante : le flottement entre l'emploi du participe présent apposé et celui du présent de l'indicatif pour un grand nombre de didascalies du théâtre de Corneille en témoigne, et ce jusqu'au XVIII^{e} siècle, comme si le choix se décidait pour tout imprimeur pour chaque indication scénique au moment de sa mise en page, en fonction de la place qu'il peut lui accorder.

Or certaines formes didascaliques apportent des changements de sens notables. Ainsi pour *Mélite*, au début de la dernière scène du second acte, la forme narrativisée de l'indication marginale de l'édition in-quarto de 1633 parue chez François Targa « Elle paraît au travers d'une jalousie et dit ces vers, cependant qu'Eraste lit le Sonnet tout bas » est condensée en « MELITE, *au travers d'une jalousie cependant qu'Eraste lit le sonnet* » dans les éditions où elle figure apposée à la source locutoire (cas par exemple des éditions de 1644, 1648, 1654, 1657, 1660 et 1682) ou, de façon elliptique, en note de bas de page « *au travers d'une jalousie cependant qu'Eraste lit le sonnet* » pour le in-12 de 1668. Dans l'in-folio de 1663, c'est sous la forme développée « Elle les regarde au travers d'une jalousie, cependant qu'Eraste lit le Sonnet » qu'elle apparaît, soulignant clairement le jeu de scène attendu à ce passage : revenant à une expression réduite, les éditions suivantes gomment ainsi cette précieuse indication de jeu de regard. Dans *La Galerie du palais*, entre « LISANDRE, *se retirant d'auprès les boutiques* » que l'on trouve de la plupart des éditions et « *Ils se retirent d'auprès les boutiques* » que l'on voit en marge de l'in-folio de 1663, c'est le nombre de personnages concernés par ce mouvement de scène qui est affecté. Il est difficile de savoir quelle maîtrise Corneille a pu avoir sur toutes ces variantes. Mais, quand il a tant écrit sur son œuvre et qu'il

s'est tant indigné des négligences commises par les imprimeurs, son silence sur le sujet paraît montrer que d'autres défauts d'impression de son œuvre lui semblaient plus importants.

Pour ce qui est enfin des ajouts ou des suppressions de didascalies que Corneille a pu apporter au fur et à mesure des rééditions de ses pièces, en particulier lors de la préparation de la belle édition in-folio de 1663, on ne peut pas toujours affirmer une logique d'ensemble même si l'on peut dégager quelques tendances. Le dramaturge peut aussi bien supprimer des indications scéniques redondantes par rapport aux dialogues qu'en ajouter pour développer ce qui est dit par les personnages. Par exemple, dans *Le Cid*, la suppression en 1660 de « *Il se cache* » à la fin du dialogue entre Elvire et le héros allège le texte quand l'ordre donné par Elvire, « *Rodrigue, cache-toi* », joue un rôle de didascalie interne et suffit pour indiquer le jeu de scène. Ou encore et inversement, dans *Cinna*, lorsqu'au début du second acte, Auguste dit devant sa troupe « Que chacun se retire, et qu'aucun n'entre ici, / Vous, Cinna, demeurez, et vous, Maxime, aussi », Corneille ajoute en 1663 « *Tous se retirent à la réserve de Cinna et de Maxime* », indication superflue après les paroles d'Auguste[6]. Ce n'est sûrement pas une volonté nette de transcrire le spectacle qui pousse Corneille dans les nombreuses corrections de ce type. Peut-être a-t-il eu pour souci de ménager des pauses dans la lecture avec l'ajout de didascalies ou de l'accélérer dans le cas des suppressions d'indications scéniques redondantes par rapport aux didascalies internes.

D'une édition à l'autre, Corneille précise volontiers le nom d'un interlocuteur privilégié, en particulier lors des scènes de conversations parallèles : il tâche de les rendre plus lisibles et de distinguer les personnages présents sur scène et les interlocuteurs en interaction. Ces corrections introduisent un jeu de focalisation dans la lecture et tendent à diriger le regard du lecteur : le point de vue adopté est alors celui du spectateur qui peut ponctuellement accorder toute son attention à une interaction spécifique.

Il arrive que le dramaturge ait corrigé par un emploi du présent de l'indicatif les didascalies où il avait d'abord employé un plus-que-parfait. Corneille rompt alors avec une interprétation narrative du discours didascalique : avec des énoncés au présent, marquant ainsi une co-incidence de l'action avec une valeur descriptive et injonctive, il choisit le temps qui est devenu par excellence une des caractéristiques du texte didascalique. Tel est le cas des didascalies pour le jeu de scène de *La Galerie du Palais* (I, 6) lorsque Dorimant parle à l'oreille du libraire tandis que Hippolyte regarde les ouvrages que la lingère lui présente. Mais

[6] Leçon suivie dans les éditions ultérieures sauf dans l'édition pourtant soignée du *Théâtre de P. Corneille Reveu et corrigé par l'Autheur,* à Rouen et se vend à Paris chez Thomas Jolly, in-12, t. 2, 1664.

Corneille ne modifie pas pour autant les plus-que-parfaits des indications scéniques de *Clitandre*, pièce où elles sont le plus fréquentes, sans doute parce que cette tragi-comédie reprend nombre de motifs romanesques[7].

Enfin, Corneille semble amorcer un renversement dans la façon de considérer le rapport de la scène et des coulisses. En effet, il corrige parfois certaines indications de mouvement énoncées à partir du hors-scène pour prendre ensuite le centre de la scène comme repère. Ainsi, dans *La Suivante* (V, 7), la didascalie « Daphnis sort », qui figure dans les éditions de 1637 à 1660 et qui marque l'entrée du personnage sur scène, devient dans l'in-folio de 1663 « *Daphnis vient sur le théâtre* », puis dans les éditions ultérieures « *Daphnis vient* ». Corneille ne corrige pas systématiquement ses pièces en ce sens. Mais ce type de variantes, dont on voit plusieurs occurrences dans l'œuvre, fait significativement passer le regard du lecteur des coulisses de l'écriture à la vue que le spectateur peut avoir sur la scène[8].

Quelle qu'ait été la position théorique de Corneille, s'il a pu penser qu'il fallait que « la Tragédie soit aussi belle à la lecture qu'à la représentation, en rendant facile à l'imagination du lecteur tout ce que le Théâtre présente à la vue des Spectateurs » par « le petit secours » des « avis » que le dramaturge peut faire inscrire « à la marge » de ses dialogues, le dramaturge n'a pas fait de la défense des indications scéniques l'un des grands principes de son écriture dramatique. Il est en cela véritablement un auteur de son temps. Il n'existe en effet pas encore de terminologie précise pour les didascalies[9]. La nécessité de la notation d'un jeu de scène à l'occasion de la transcription d'un dialogue précède sa formalisation théorique. À partir de là, il semble appartenir aux imprimeurs d'inventer des solutions de mise en page pour les textes didascaliques qui restent d'abord perçus comme marginaux. De la même façon qu'à l'âge classique, bien des auteurs se reposent sur leurs imprimeurs pour la ponctuation de leurs œuvres, considérant que cet aspect relevait de leurs

[7] Voir Sandrine Berregard, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle*, 227, mai 2005, p. 233.

[8] Sur le retournement de la perception de la scène, voir Anne Surgers, « Que voit-on sur scène ? Entrées et sorties de scène dans les didascalies et les textes de Rotrou », Littératures Classiques, n°63, 2007, p. 251-267.

[9] Voir Véronique Lochert, « La didascalie dans le théâtre français au XVII[e] siècle : une pratique mineure ? », *Littératures Classiques*, 51, 2004, p. 43-67.

compétences[10], Corneille paraît avoir veillé à aider ses lecteurs à imaginer les représentations de ses œuvres. Mais il s'en est avant tout remis aux professionnels du livre pour la bonne transmission de ces petites notes[11].

Bibliographie :

Sandrine Berregard, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle*, 227, mai 2005 et « Le débat entre Corneille et d'Aubignac au sujet des didascalies : de la théorie à la pratique », *La Revue d'Histoire du Théâtre*, 2008-2, p. 113-126.

Alain Riffaud, « L'impression du *Cid* (1637-1648), *R.H.L.F.*, 2006, n°3. Pour connaître les imprimeurs de chaque pièce de Corneille, voir, du même auteur : *Le Théâtre imprimé, 1630-1650*, Le Mans, Matière à dire, 2006.

[10] Voir Alain Riffaud, « Édition critique et description matérielle : un enjeu mineur ? L'exemple de la ponctuation dans le théâtre imprimé », *Littératures Classiques*, 51, 2004, p. 17-42 et du même auteur, *La ponctuation du théâtre imprimé*, Genève, Droz, 2007.

[11] Je tiens à exprimer tous mes remerciements à Alain Riffaud et à Sandrine Berregard pour nos longs échanges sur les didascalies cornéliennes ainsi que pour leur précieuse relecture de cet article.