



L'envers du théâtre: Heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

► To cite this version:

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. L'envers du théâtre: Heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée.. P. Hummel. L'envers du théâtre., Calepinus, pp.n.c., 2009. hal-00570507

HAL Id: hal-00570507

<https://hal.science/hal-00570507>

Submitted on 25 Jun 2020

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

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

Cet article a été publié en 2008 dans *Mémoires/misbooks : Études sur l'envers et les travers du livre*, sous la direction de Pascale Hummel, Editions Philologicum, pp. 71-87.

L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

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

Qui connaît les quelque six cents à huit cents pièces qu'Alexandre Hardy a composées pour la scène au début du XVII^e siècle en France ? Personne ! Car ce poète dramatique si prisé de ses contemporains était aussi un poète à gages, tenu par un contrat à laisser l'exclusivité de ses œuvres aux comédiens pour lesquels il écrivait. Seules trente-quatre pièces ont été dérobées aux acteurs et offertes à la lecture sous la forme d'éditions préparées par l'auteur lui-même, mais aussi d'éditions pirates ou encore de rééditions partielles et complètes. La destinée du *Théâtre* de Hardy montre clairement que les libraires-imprimeurs ont joué un rôle crucial à l'Âge classique pour la promotion et la consécration littéraire des auteurs dramatiques ainsi que pour la diffusion durable des œuvres théâtrales : ils leur ont offert la permanence de la forme imprimée après l'éphémère de la création scénique.

Mais l'histoire des publications théâtrales n'est pas pour autant celle d'imprimeurs tout au service de la gloire des auteurs dramatiques, lesquels auraient trouvé dans l'espace du livre le moyen d'éclipser à jamais l'éclat des comédiens sous les feux de la rampe. Car à l'Âge classique, les libraires-imprimeurs répondent moins au désir des dramaturges de sauvegarder leur œuvre qu'ils ne cherchent à tirer profit de l'avidité d'un public curieux de lire des pièces qui ont pu ravir de nombreux spectateurs. À partir de la Restauration du théâtre, sous l'impulsion de Richelieu, l'engouement pour le théâtre donne en effet un essor sans précédent à la publication d'œuvres dramatiques. C'est précisément l'époque où des conventions de mises en page propres au genre théâtral finissent par se dégager et se stabiliser. Les pièces imprimées portent dans leur présentation matérielle la trace des efforts conjugués et celle des jeux de force qu'ont exercés tous ceux qui leur ont donné existence : auteurs dramatiques, comédiens, acteurs du livre (libraires commanditaires mais aussi les différents ateliers d'impression engagés dans la fabrication de l'objet livre), et lecteurs.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

Entre tous ces acteurs du livre, les libraires-imprimeurs se distinguent doublement. Ils ont parfois rivalisé pour publier au plus vite les pièces à l'affiche, même de la façon la plus négligée. Mais leurs propositions d'innovations techniques ont aussi participé grandement à la construction d'une identité claire du théâtre. Peu à peu, ils ont conçu une mise en page spécifique pour mettre en valeur les dialogues grâce à un appareil didascalique structuré et lisible (mention de scènes, listes intermédiaires de personnages, noms des interlocuteurs, indications de jeux de scène, etc.). Ainsi le livre a-t-il pu porter partiellement la mémoire des représentations initiales d'une pièce tout en véhiculant la matrice d'éventuelles mise en scène ultérieures et en préparant le spectacle de l'imagination de chaque lecteur. En outre, cette présentation matérielle a contribué à élaborer l'image du théâtre comme genre littéraire : un véritable genre littéraire mais particulier car en même temps genre spectaculaire. Voilà comment l'ouvrage imprimé, par sa forme, a pu influencer de façon non négligeable à la fois sur l'écriture dramatique, sur la réflexion théorique théâtrale ainsi que sur la pratique de lecture de ces œuvres conçues pour la scène.

Les éditions pirates et les éditions de mauvaise qualité témoignent de l'intérêt que les libraires manifestent à l'Âge classique pour tirer profit de la vente des textes de théâtre¹. Car le marché des publications théâtrales se nourrit de coups éditoriaux où les procédés employés par les libraires vont souvent à l'encontre du respect de l'auteur qu'ils publient. Tous les moyens sont bons pour obtenir le texte et leurs premiers alliés peuvent être alors les comédiens eux-mêmes ! Si la troupe qui monte une pièce veut en garder l'exclusivité, elle en possède des copies et ne peut pas toujours se préserver de la perfidie d'un de ses comédiens. C'est pourquoi Rotrou justifie sa décision de donner lui-même sa *Bague de l'oubli* à publier en 1635, prétendant avoir « appris que tous les comédiens de la campagne en ont des copies, et que beaucoup se sont vantés qu'ils en obligerait un imprimeur »². Ainsi, les manuscrits circulent bien avant que le dramaturge n'aille proposer à un libraire le texte qu'il veut donner à lire. Ou encore ce peut être un des proches de la troupe et du dramaturge qui décide de faire connaître une version d'une pièce : avant même leur création sur scène, les pièces sont données en lecture dans des cercles privés, discutées et commentées. Ce mode de prédiffusion des œuvres théâtrales est assurément un des moyens de fuite possible des textes.

¹ Sur l'organisation de la production de l'édition théâtrale au XVII^e siècle, voir A. Riffaud, « La contrefaçon du théâtre français (1630-1660) », *Le Bulletin du Bibliophile*, 2007, 1, pp. 9-37 et *Libraires et Imprimeurs de théâtre* (à paraître).

² Rotrou, *La Bague de l'oubli*, Au lecteur, [François Targa, 1635], in : *Théâtre du XVII^e siècle*, t. 1, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 732.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

Dans ce jeu de dupes, les dramaturges peuvent alors trouver dans cette pratique un argument qui légitime leur projet de faire éditer leurs pièces. Ici, La Calprenède s'excuse auprès de ses lecteurs d'oser faire profession d'auteur, quand, en 1637, il publie *La Mort de Mithridate*, en invoquant la prolifération des copies manuscrites :

En toutes façons, Lecteur, vous m'êtes peu obligé. Je vous donne un assez mauvais ouvrage, et je ne vous le donne qu'à regret. Outre que je ne le crus jamais digne de voir le jour, après tant de belles choses qui ont paru aux yeux de toute la France avec un si juste applaudissement, la profession que je fais ne peut me permettre, sans quelque espèce de honte, de me faire connaître par des vers, et tirer de quelque méchante rime une réputation que je dois espérer d'une épée que j'ai l'honneur de porter. Non, véritablement, ce ne fut jamais mon dessein de faire imprimer des œuvres que jusqu'ici je n'avais jamais avouées qu'à mes particuliers amis. Mais ayant assez imprudemment prêté mon manuscrit à des personnes à qui je ne le pouvais refuser sans quelque incivilité, quinze jours après j'en vis trente copies, et j'appréhendai avec quelque raison qu'un valet de chambre plus soigneux de quelque petit gain que de votre satisfaction ne vous fit voir avec deux mille fautes des siennes ce qu'à peine souffrirez-vous avec les miennes³.

Cette fausse modestie ne dissimule guère le plaisir du dramaturge, encore très jeune, d'être reconnu comme auteur, même si le lieu commun veut aussi qu'il souligne, comme Mascarille plus tard dans *Les Précieuses ridicules*, que se faire imprimer « est au dessous de [sa] condition »⁴ : le terme « auteur » est en effet « investi d'une valeur très positive » parce que le sens de créateur et d'autorité lui sont associés mais l'écriture pour être véritablement noble doit rester un « passe-temps » et non une profession, assimilée à une activité mercantile⁵. Cette préface de La Calprenède révèle néanmoins que, pour un dramaturge, au XVII^e siècle, tout l'enjeu est de devenir un acteur incontournable de l'édition de ses pièces et de gagner ainsi le statut d'auteur. Mais aussi qu'un texte est considéré avant tout comme un objet monnayable. Que chacun, même un « valet de chambre », peut s'approprier momentanément une copie qu'il trouve en sa possession pour la vendre à un libraire-imprimeur, lequel va divulguer de façon plus massive. La question soulevée par la course à l'impression est bien : à qui appartient un texte dramatique ? L'une des réponses est que la demande du lecteurs rend les œuvres *publiques*, soumises au plaisir des individus⁶.

L'une des spécificités du théâtre reste que les pièces sont répétées, puis jouées devant le public des spectateurs : et voilà un nouveau mode d'appropriation possible du texte ! Il suffit qu'un libraire-imprimeur trouve un complice pour assister aux représentations et lui livrer le texte joué, après l'avoir mémorisé et retranscrit. Telle est l'hypothèse avancée par Roger Chartier pour expliquer « les omissions, les substitutions, les confusions et les

³ La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, « Au lecteur », Sommeville, 1637, in : *Théâtre du XVII^e siècle*, t. 2, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 143.

⁴ Molière, *Les Précieuses ridicules*, sc. 9, Claude Barbin, 1660, in : *Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 276.

⁵ A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 276 et p.239.

⁶ Voir H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

additions » qui figurent dans une édition de *George Dandin* dans un in-douze daté de 1669 et retrouvé à Lyon⁷ : notant que l'ouvrage lyonnais comporte des expressions plus relâchées que l'édition établie par Molière avec, par exemple, « l'on me fait cocu » en place de « l'on me déshonore », Roger Chartier postule que Molière a donné à imprimer un texte d'un registre plus soutenu que celui qui avait été joué devant les spectateurs. Ces corrections apportées par Molière indiquent ainsi que les éditions pirates peuvent apporter des témoignages sur les représentations effectives des pièces et sur les corrections apportées par les auteurs dramatiques, ici Molière. Mais cette « autocensure » pratiquée dans l'édition contrôlée montre aussi comment l'homme de théâtre s'est servi de la publication de ses pièces sous la forme de livres pour construire une figure d'auteur littéraire.

Le libraire-imprimeur ne participe donc pas toujours activement à l'édification d'une image auctoriale sans faute. Et les auteurs dramatiques ne cessent effectivement de dénoncer leur incurie. Mais il est assez piquant de les voir s'en indigner précisément dans les textes préfaciels des pièces qu'ils donnent... à imprimer ! Corneille se plaint longuement au seuil de *L'Illusion comique* que publie François Targa en 1639 :

Je suis au désespoir de vous la présenter en si mauvais état, qu'elle en est méconnaissable : la quantité de fautes que l'Imprimeur a ajoutées aux [siennes] la déguise, ou pour mieux dire, la change entièrement. C'est l'effet de mon absence de Paris, d'où mes affaires m'ont rappelé sur le point qu'il l'imprimait, et m'ont obligé d'en abandonner les épreuves à sa discrétion. Je vous conjure de ne la lire point que vous n'ayez pris la peine de corriger ce que vous trouverez marqué en suite de cette Épître. Ce n'est pas que j'y aie employé toutes les fautes qui s'y sont coulées : le nombre en est si grand qu'il eût épouvanté le Lecteur, j'ai seulement choisi celles qui peuvent apporter quelque corruption notable au sens, et qu'on ne peut pas deviner aisément. Pour les autres qui ne sont que contre la Rime, ou l'Orthographe, ou la ponctuation, j'ai cru que le Lecteur judicieux y suppléerait sans beaucoup de difficulté, et qu'ainsi il n'était pas besoin d'en charger cette première feuille. Cela m'apprendra à ne hasarder plus de pièces à l'impression durant mon absence. Ayez assez de bonté pour ne dédaigner pas celle-ci, toute déchirée qu'elle est...⁸.

Pour cette première édition de sa comédie, Pierre Corneille a donc réussi à faire ajouter à la fin de son épître dédicatoire une page intitulée « 28 fautes notables survenues à l'impression » : ses corrections montrent avant tout comment les typographes travaillent rapidement sur des manuscrits qu'ils déchiffrent mal. Ces copies manuscrites peuvent toutefois ne pas avoir été bien lisibles puisqu'ils ont imprimé, par exemple, « ces loix » pour « les loix ». Mais les typographes confondent aussi « fleurs » et « leurs », « ne » et « me » : sans doute concentrés sur le mot à mot, ils oublient de vérifier si l'ensemble des caractères

⁷ Voir R. Chartier, « “*Coppied onely by the ears*” : le texte de théâtre entre la scène et la page au XVII^e siècle », *Du Spectateur au lecteur, Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. L. Norman, P. Desan, R. Strier, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 47-53.

⁸ Corneille, *L'Illusion comique*, A Mademoiselle M.F.D.R., non paginé, François Targa, 1639, in : *Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1980, pp. 613-614.

qu'ils disposent donne sens aux énoncés. L'important pour les libraires semble avant tout de livrer rapidement aux lecteurs des ouvrages, quelle que soit leur qualité : la recherche de profit et la rentabilité immédiate paraissent les motiver dans la diffusion de ces pièces plus que le souci de l'élaboration d'une œuvre-monument appelée à traverser les siècles.

Le dramaturge, de son côté, peut ressentir toutes ces fautes comme autant de coups portés à son art. Il a déjà prêté son texte aux comédiens, et la publication sous forme de livre est une nouvelle forme de dépossession : voilà qui met à mal la notion même d'auteur, c'est-à-dire de source et de garant du texte diffusé. Dans ce texte, Corneille souligne l'altération que subit son œuvre à la publication, à la fois corrompue et « déchirée » par le travail des imprimeurs. Ainsi, l'action des libraires est comparable à celles des acteurs. Interprètes du texte dramatique, ils peuvent le mettre en valeur : les comédiens, en offrant le charme de leur voix et de leur corps ; les imprimeurs en composant un livre écrivain. Mais ils peuvent aussi *défigurer* l'œuvre : les acteurs l'incarnant mal à la scène⁹, les imprimeurs dans leur mise en page. Pour l'auteur dramatique, l'impression touche ainsi à la matière textuelle, c'est-à-dire au corps du texte : le livre doit la donner à lire de même que la présence charnelle des comédiens donne à voir une œuvre théâtrale.

Il semble néanmoins que, pour les auteurs dramatiques du XVII^e siècle, la chair du texte dramatique consiste avant tout en l'ordre des mots. Car, si un dramaturge comme Corneille peut souligner que les imprimeurs ont fait des fautes touchant à la ponctuation, à la rime ou encore à l'orthographe, il est remarquable que celui-ci ne se plaigne pas de la mise en forme du texte dramatique. Corneille est pourtant un auteur conscient de ce que la forme matérielle de l'ouvrage imprimé est importante pour préparer la bonne lecture de ses pièces : ainsi, dans la très belle édition imprimée en 1663 par Maurry à Rouen et publiée par Guillaume de Luyne à Paris, le dramaturge fait précéder le texte de ses œuvres d'une notice intitulée « Au Lecteur » où il expose et justifie les innovations orthographiques qu'il prétend adopter pour faciliter la lecture de ses œuvres - innovations qui ne sont d'ailleurs paradoxalement peu appliquées dans cette même édition, tant un auteur ne peut lutter contre

⁹ Dans leurs textes préfaciels, rares sont néanmoins les auteurs dramatiques qui se plaignent de mauvaises interprétations à la scène de leur pièce. Ils préfèrent en général gommer les références aux représentations théâtrales. Voir : E.-M. Rollinat-Levasseur, « Du théâtre à la scène littéraire : la permanence du livre ou l'effacement de l'éphémère », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2008-1, pp. 43-50.

les usages typographiques en cours¹⁰. Toutefois, les préceptes prônés dans cette notice reflètent davantage l'action de l'académicien qu'il est devenu que celle du dramaturge. Son intérêt pour la lisibilité du texte se découvre à travers son souci de l'orthographe. Mais Corneille ne va pas jusqu'à vouloir contrôler la bonne impression de la ponctuation de ses textes¹¹ ni celle des didascalies, petites « notes » dont il vante pourtant les mérites¹². C'est que, comme pour ses contemporains, la ponctuation et les didascalies relèvent avant tout du travail de l'imprimeur.

Le rôle des imprimeurs a sans doute été décisif dans l'invention d'une mise en page spécifique au genre théâtral. Mais il est difficile de savoir exactement quelle action les auteurs dramatiques et les comédiens ont exercée sur la présentation matérielle des pièces imprimées. En France, aux débuts de l'impression, le livre suit la mise en page que les manuscrits réservaient au théâtre, hésitant toutefois entre une présentation héritée des beaux manuscrits et une mise en forme plus compacte, donc plus rentable, convenant à une grande diffusion des textes : le théâtre semble ne pas être perçu comme un genre à part entière mais s'apparente à la poésie ou aux dialogues. La mise en page des œuvres dramatiques balance longtemps entre l'incorporation des didascalies aux dialogues et leur mise à distance ou parfois leur utilisation pour organiser les échanges entre les personnages. Ce n'est que peu à peu, et par à-coups, de façon non linéaire, que vont ressortir sur la page imprimée les différents textes didascaliques qui marquent le genre théâtral : les indications de sources locutoires ainsi que les changements de scène suivies des listes des personnages organisent et structurent les dialogues dramatiques tandis que des indications scéniques, distinguées des répliques par des polices de caractères différentes, donnent aux lecteurs des informations sur l'action théâtrale parallèlement à celle-ci¹³. Les lecteurs contemporains ont désormais l'habitude de se repérer dans un texte dramatique grâce à ces indices de théâtralité. Mais leur traitement dans l'espace du livre, du XVI^e au XVIII^e siècle, témoigne bien de la difficulté qu'ont éprouvée éditeurs,

¹⁰ Voir L. Biedermann-Pasques, *Les Grands Courants orthographiques au XVII^e siècle et la formation de l'orthographe moderne. Impacts matériels, interférences phoniques, théories et pratiques (1606-1736)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, pp. 32, 66-70, 93-99.

¹¹ Voir A. Riffaud, *La Ponctuation du Théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

¹² Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « Didascalies, entre "petit secours" et grand embarras : étude des variantes », *Pratiques de Corneille. Actes du colloque international de Rouen, juin 2006*, à paraître.

¹³ Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », in : eds F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux – Sud Editions Tunis, 2007, pp. 81-93.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

auteurs dramatiques et lecteurs à déterminer ce qui pouvait les aider à lire une pièce de théâtre et quelle présentation visuelle adopter sur la page à cet effet.

Si le texte de théâtre peut avoir une forme compacte à la Renaissance, c'est sans doute parce que leur prix de revient est moins cher que pour un ouvrage dont la mise en page serait aérée et devrait alors s'étaler sur davantage de feuilles. Mais c'est aussi parce que les lecteurs savent découvrir le texte dans son déploiement linéaire, mot à mot. Est-ce la présentation matérielle adoptée initialement par les imprimeurs pour le théâtre qui modèle cette pratique de lecture ou est-ce l'impact de ce mode de lecture qui conduit les imprimeurs à choisir une mise en page dense ? En tout cas, la présentation visuelle des premières pièces combinée à la façon dont les lecteurs les déchiffrent font que le théâtre imprimé est alors avant tout perçu comme un poème dramatique, voire tout simplement comme un poème.

Dans ces premières éditions de théâtre, le livre est tout au service de la poésie. Les vers sont alignés sur la page. Des guillemets attirent l'attention du lecteur sur des paroles mémorables ou la beauté du passage signalé, comme cela se pratique alors pour de nombreux textes en vers ou en prose. Ces guillemets sont ainsi plus visibles que les indications de sources locutoires ! Les noms des personnages ne figurent en effet qu'en abrégé, avec le nombre de lettres convenant à leur bonne absorption dans le corps du poème pour que les vers demeurent alignés : ces abréviations sont seulement différenciées par leur police de caractères, en général du romain, quand les dialogues sont imprimés en italiques ; mais du fait du peu de lettres indiquées, elles sont à peine distinctes du reste du texte. Ce choix typographique le montre : pour les lecteurs du XVI^e siècle et ceux du début du XVII^e siècle, l'important est moins de faire surgir devant leur imagination des personnages qui dialoguent que de s'imprégner des phrases du poème dramatique dans leur continuité. Peut-être est-ce pourquoi certaines éditions vont continuer à abréger les noms des personnages, même lorsque la mise en page du théâtre a évolué, après le deuxième tiers du XVII^e siècle.

Le premier pas vers la différenciation visuelle des ouvrages de théâtre s'accomplit précisément avec le dégagement de la mention des personnages et, dans le même mouvement, avec l'individualisation des scènes, renforcée par les listes des personnages présents sur scène. Cette évolution participe sans doute avant tout à l'effort de clarification et de structuration des textes que les imprimeurs fournissent à partir de la Renaissance en introduisant des blancs sur l'espace de la page. Pour le théâtre, des ruptures dans la compacité du texte apparaissent dès 1570 avec l'introduction des actes, la mention du nom des personnages en capitales centrées,

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

du moins dans certains ouvrages¹⁴. Ce n'est qu'au cours du premier tiers du XVII^e siècle, puis encore plus nettement entre 1630 et 1650, que la présentation de la page s'aère : l'œuvre se segmente, se désarticule en textes spécifiques (scènes, listes, sources locutoires, répliques, didascalies etc.), qui se distinguent progressivement les uns des autres par des polices de caractères spécifiques. L'évolution de la mise en page des pièces de théâtre témoigne de ce que les pratiques de lecture ont changé : la présentation aérée du texte dramatique suppose une certaine aisance du lecteur, devant un texte structuré, une capacité à relier des éléments distincts, donc une certaine agilité mentale. Les ouvrages de petits format et de bon marché se plient aussi en général à cette mise en espace du texte : les imprimeurs ont probablement dû se résoudre à perdre une place précieuse qui semblait rendre les œuvres de théâtre plus lisibles et plus intelligibles. Le jeu de pression du lectorat et la réponse matérielle des imprimeurs contraint dans le même mouvement les auteurs dramatiques à structurer davantage leurs pièces.

L'histoire du découpage des scènes témoigne de la complexité du dialogue entre ces trois instances, auteurs, libraires-imprimeurs, lecteurs. Après l'apparition à la Renaissance de séquences dans les œuvres dramatiques, notamment dans les éditions critiques des pièces antiques de Térence et de Sénèque¹⁵, le changement de scène devient dans le deuxième tiers du XVII^e siècle une convention qui indique clairement au lecteur l'entrée ou la sortie d'un personnage et lui ménage dans le même temps une pause dans sa découverte de l'œuvre théâtrale. Aussi les imprimeurs mettent-ils volontiers en valeur sur la page toute indication de nouvelle scène et la liste des personnages qui la caractérise : ils insèrent par exemple des ornements décoratifs avec des bandeaux et des culs de lampe. Paradoxalement, le livre montre la succession des scènes comme des ruptures, et cela précisément au moment où l'esthétique classique prône la liaison des scènes : au théâtre, la présence corporelle des acteurs doit assurer la continuité de l'action devant les spectateurs ; le livre, lui, joue de la discontinuité pour rappeler au lecteur quels personnages se trouvent sur scène et pour marquer la progression de l'action. Mais du point de vue économique, le marquage des scènes dans le livre permet efficacement de supprimer les didascalies indiquant les entrées et sorties des personnages, lesquelles s'apparentent souvent au discours narratif.

¹⁴ Voir M.-M. Fragonard, in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, pp. 121-122.

¹⁵ Voir J.-M. Chatelain, « Typographie et littérature : mise en texte du livre classique », in : *La Naissance du livre moderne : mise en page et mise en texte du livre français (XIV-XVII^e siècles)*, éd H.-J. Martin, Paris, Editions du cercle de la librairie, 2000, pp. 417-421.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

Les auteurs dramatiques se doivent donc de s'adapter à ce qui apparaît vite comme une convention typographique propre au genre théâtral. Ainsi, au fil des rééditions de ses premières comédies, Corneille a redécoupé ses textes, ajoutant des scènes, notamment pour la publication de ses *Œuvres* en 1644. Ce procédé a notamment pour conséquence d'isoler les passages où un personnage reste seul en scène : au premier acte de *Clitandre*, par exemple, l'édition de 1632, publiée par François Targa, signale par une indication scénique que Caliste s'en va, laissant seule Dorise, laquelle exprime ce qu'elle espère obtenir de la ruse qu'elle trame ; à partir de 1644, Corneille sépare ce passage de sept vers pour former la scène 4 de l'acte : cela le met en relief et le présente clairement comme un monologue. C'est pourtant l'époque où les théoriciens prônent la suppression des soliloques parce qu'ils introduisent une rupture dans l'illusion théâtrale. Le passage par la forme imprimée avec la mise en page qui s'impose semblent avoir conduit l'écrivain à exhiber aux yeux de ses lecteurs les monologues qu'il laisse dans ses pièces.

Cependant, cette tendance au découpage strict des scènes en fonction des entrées et sorties des personnages n'est pas systématique dans l'esprit des auteurs dramatiques, comme le montre, plus tard, l'histoire des éditions du théâtre de Molière. Ce sont ses éditeurs posthumes qui ont introduit de nouveaux découpages dans ses comédies au fur et à mesure des rééditions de ses œuvres : là où Molière privilégiait le dialogue et l'action, négligeant d'indiquer à ses lecteurs que tel ou tel personnage entrait ou sortait de scène, ses éditeurs ultérieurs, en particulier Marc-Antoine Jolly en 1734 pour l'imprimeur Pierre Brault, ont jugé nécessaire de mieux guider les lecteurs et interprètes potentiels. Ce que Molière laissait dans l'ombre, ses éditeurs ont voulu le figer par l'impression, sous prétexte de fidélité au dramaturge. Ainsi, à la fin du *Misanthrope*, le dramaturge n'a pas voulu signaler explicitement quand les personnages partaient les uns après les autres, délaissant Célimène, ni quand celle-ci s'effaçait, quittant Alceste, Éliante et Philinte. En 1682, dans l'édition qui semble avoir été élaborée par La Grange et Vivot, ceux-ci, soucieux de conserver la mémoire des représentations données par Molière ont ajouté des indications scéniques et les ont insérées dans les dialogues. En 1734, Marc-Antoine Jolly supprime ces didascalies (alors qu'il en ajoute beaucoup tout au long des dialogues) et les remplace par des changements de scène avec listes des personnages. Ce choix éditorial témoigne sans doute avant tout de ce que l'éditeur estime que les lecteurs se sont appropriés cette convention de présentation visuelle du texte dramatique si bien qu'elle est désormais un appui nécessaire dans le déchiffrement d'une pièce. Ce découpage fait néanmoins sens. L'éditeur détache des unités en mettant en scène les sorties par le jeu du

bornage sur la page imprimée : il est peut-être fidèle en cela à la façon dont Molière régissait sur scène le dénouement de sa pièce. Mais il ne l'est pas à la façon dont le dramaturge présentait son œuvre sous forme de livre : en 1666, Molière a donné à imprimer les dialogues de sa comédie.

L'histoire des didascalies montre encore comment le genre théâtral a gagné son identité dans les genres littéraires à travers les solutions imaginées par les imprimeurs pour rendre compte du jeu scénique sur l'espace de la page. Les premières transmissions par écrit du théâtre antique ne conservent que les dialogues et ne donnent aucune indication scénique. Au Moyen-Âge, des didascalies apparaissent dans les manuscrits, surtout à la fin du XIV^e siècle : ces textes, de type narratif ou descriptif, parfois à fonction exégétique, peuvent se trouver en marge ou encore – et parfois parallèlement – être incluses dans le corps de la page ; elles sont souvent soulignées en rouge, parfois démarquées du dialogue, par exemple indiquées par un retrait. Avec le développement de l'imprimerie, on voit longtemps une hésitation entre l'incorporation des didascalies au dialogue et leur mise à distance sous forme de note marginale ou infra-paginale : le choix d'introduire des indications scéniques semble avant tout évalué en fonction de la place qu'elles peuvent prendre sur la page selon le format de l'ouvrage ou en fonction du temps qu'elles demandent au typographe pour leur bon traitement. Ces « notes », que prône par exemple Corneille, qui n'en fait cependant qu'un usage modéré, sont d'abord une gêne pour les professionnels du livre avant d'être considérées comme un support nécessaire pour que le lecteur puisse imaginer ce qu'il lit et de constituer une des marques de fabrique du livre de théâtre.

A cet égard, les éditions des œuvres de Corneille sont éclairantes. Comme dans les ouvrages de ses contemporains, au moment de la Restauration du Théâtre, dans les livres de format in-quarto, certaines indications scéniques figurent apposées aux indications de sources locutoires ; les autres se trouvent en marge, en caractères romains, ce qui les distingue des italiques employées pour le poème dramatique. Cette présentation, qui prévaut jusqu'au milieu des années 1640, ne garantit pas la présence des didascalies : dans l'édition originale de *Médée* publiée chez François Targa en 1639, il n'y a aucune indication marginale et sans doute parce que l'imprimeur a oublié de leur faire un sort. Une telle négligence ne touche parfois qu'un cahier du livre : tel est le cas dans *La Suivante* publiée en 1637 par Augustin Courbé, ce qui indique qu'une partie seulement des ouvriers typographes ont omis de s'en préoccuper. Lorsque les textes vont être imprimés dans un format plus petit, en in douze, surtout à partir des années 1640, les didascalies vont parfois disparaître. Ne trouvant plus de

place à dégager sur les marges, les imprimeurs doivent les intégrer dans le corps de la page : c'est ce qu'ils font en adoptant cette fois-ci l'italique pour les distinguer des dialogues auxquels ils réservent désormais les caractères romains, ce qui contribue à démarquer le genre théâtral de la poésie. Mais lorsqu'ils fabriquent leur livre, ils en viennent souvent à oublier ces « notes » qui viennent perturber le déroulement des échanges en vers. Dans l'édition de 1643 de *Cinna* proposée par Toussaint Quinet, il n'y a pas d'indication scénique. Et c'est très souvent le cas des éditions pirates. Ou encore, s'appuyant vraisemblablement sur le texte d'exemplaires en in-quarto, les typographes ne reprennent que les dialogues et suppriment les didascalies marginales. Par exemple, *L'Illustre Théâtre de Monsr Corneille* imprimé en 1644 à Leyden peut prétendre suivre « la copie imprimée à Paris » : cette édition omet seulement l'agrément du texte didascalique, comme s'il était superflu.

C'est que les indications marginales posent de multiples problèmes aux typographes : le peu d'espace qui leur est offert oblige à couper le texte toutes les trois ou quatre syllabes ; la place de la didascalie peut ainsi être bien plus importante sur la page que le passage du dialogue sur lequel elle devrait porter. Dans *Clitandre* (I, 9), une didascalie court sur trente-quatre vers dans l'in-folio de 1663 ! Certains typographes scrupuleux, peut-être à l'instigation d'auteurs dramatiques, essaient de préciser sur quel élément du texte porte la didascalie marginale. La très belle édition in-folio du *Théâtre de Pierre Corneille*, imprimé du vivant de l'auteur, à Rouen, chez Laurent Maurry en 1663, introduit des appels de notes sous la forme de lettres placées en général après l'indication de source locutoire ou avant le vers concerné. La toute petite édition du *Théâtre de Corneille* publiée en 1668 par Guillaume de Luyne préfère placer l'appel de note à l'endroit exact où doit intervenir la didascalie, que ce soit en début ou en fin de vers ou encore après un mot précis : les indications scéniques sont reléguées ici en bas de page, comme de véritables notes. Le procédé de la note infra-paginale est effectivement testé par les Imprimeurs. Mais elles ne peuvent alors se démarquer des véritables notes : tel est le cas de l'édition de 1648 du *Cid*, Corneille a voulu répondre à ses détracteurs en indiquant à ses lecteurs quels passages il avait traduit librement de l'espagnol. Une étoile peut encore servir comme un appel de note : il s'en ainsi trouve une dans *Les Fâcheux*, publié en 1662 chez Guignard. C'est donc faute de mieux que les didascalies s'intègrent dans le corps du texte.

Sont-elles mieux traitées par les imprimeurs quand cette présentation s'implante au cours du XVII^e siècle ? Ce qui est sûr, c'est que certains typographes vont encore chercher à rendre compte plus précisément du spectacle. En témoignent les éditions du théâtre de

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

Molière. Les *Œuvres* publiées par Brault en 1734 tâchent de placer les indications scéniques juste au-dessus du passage sur lesquelles elles portent. Cela gêne parfois la lisibilité ! Cette convention peut conduire le typographe à introduire une didascalie dans un espace laissé vide par un vers partagé entre deux répliques et donc entravant toute lecture linéaire. Ainsi pour le *Misanthrope*, à la scène 3 du second acte :

CÉLIMÈNE

A *Alceste* Oui. Des sièges pour tous,

Vous n'êtes pas sorti ?

Le lecteur doit interrompre sa lecture (Célimène ne demande pas à Alceste d'apporter des sièges) pour faire lecture verticale et comprendre qu'elle s'étonne de ce qu'il ne soit pas sorti. Les libraires-imprimeurs peuvent aussi essayer de marquer clairement les didascalies comme un texte secondaire, les mettant entre crochets, par exemple, mais aussi en leur réservant des caractères de plus petite taille que ceux des dialogues. À la fin du XVII^e siècle, ils ont globalement trouvé un système qui les démarque des échanges entre les personnages.

Cependant, les choix typographiques se stabilisent mais ne se figent pas, et il n'est pas rare de voir coexister des pratiques différentes à l'intérieur d'un même ouvrage, avec par exemple seulement une partie des didascalies entre crochets. Mais il semble aussi que les imprimeurs se sont appropriés ces petites notes. Les variantes d'une édition à l'autre témoignent de ce que les libraires-imprimeurs ont considéré qu'il pouvait leur appartenir de décider du texte qu'ils imprimaient dans le cadre des indications scéniques. Ce sont les artisans du livre, semble-t-il, qui choisissent de mettre un verbe au présent de l'indicatif, avec ou sans pronom, ou au participe présent en apposition. Ainsi à la scène 5 du premier acte de *Clitandre*, nous pouvons lire : dans l'édition des *Œuvres* de Corneille de 1654 par Augustin Courbé, « LYCASTE *en leur baillant chacun un masque et une épée et portant leurs habits* ; dans le bel in-folio de 1663, « *Il leur présente à chacun un masque et une épée et leur porte leurs habits* » en marge ; dans le in-douze publié par Guillaume de Luyne en 1668, « *leur présente à chacun un masque et une épée et leur porte leurs habits* », en note ; et dans le *Théâtre* publié toujours par Guillaume de Luyne en 1682 dans un format in-douze, « LYCASTE *leur présente à chacun un masque et une épée et leur porte leurs habits* ». Ce n'est pas propre aux éditions cornélienne : on retrouve les mêmes variations, par exemple, plus tard, dans les éditions des comédies de Molière. Ces variantes peuvent sembler infimes. Mais un participe présent apposé n'a pas la même valeur qu'un verbe au présent de l'indicatif : l'action indiquée est alors seconde, subordonnée au dialogue.

L'inventivité des imprimeurs ou éditeurs peut être encore plus grande. Dans le bel in-folio de 1664, que Corneille a préféré donner à élaborer à Rouen (les imprimeurs y font encore des ouvrages de qualité, contrairement à Paris où ils travaillent d'une façon trop expéditive) et dont il a surveillé la progression, l'imprimeur a choisi de reprendre quelques indications scéniques de l'édition originale de *Clitandre* : c'est la seule pièce de l'édition de 1663 à subir ce traitement, et d'une façon peu rigoureuse puisqu'il arrive aussi à l'imprimeur d'oublier quelques didascalies. On y retrouve donc certaines indications scéniques que le dramaturge avait pourtant corrigées, dans sa volonté de gommer la vitalité de ses œuvres de jeunesse et de donner l'image d'un auteur respectable. Ainsi peut-on voir en marge, à la scène 5 de l'acte II, face à l'indication de source locutoire Dorise : « Elle sort demi-vêtue de l'habit de Géronte qu'elle avait trouvé dans le bois », quand l'édition de 1632 disait « Elle entre demi-vêtue de l'habit de Géronte qu'elle avait trouvé dans le bois, avec celui de Pymante et de Lycaste » ; or, depuis l'édition de ses *Œuvres* par Courbé en 1654, cette indication scénique était devenue moins suggestive : « DORISE achevant de vêtir l'habit de Géronte qu'elle avait trouvé dans le bois », texte également présent dans toutes les éditions ultérieures. La scène suivante contient même un développement inédit dans l'édition de 1664 : « Il la prend pour Géronte dont elle a pris l'habit et court l'embrasser ». L'édition originale se contentait de « Il la prend pour Géronte, et court l'embrasser », ce que Corneille semble avoir voulu ensuite condenser en « Pymante, la prenant pour Géronte et l'embrassant », ce dès l'édition de 1654 ; les imprimeurs des éditions de 1668 et de 1682, quant à eux, corrigent le pronom « la » par un masculin : « Pymante, le prenant pour Géronte et l'embrassant », ce qui souligne peut-être l'efficacité du déguisement qu'a pris Dorise. Il est ainsi bien difficile dans toutes ces variantes de savoir celles qui sont assurément de la main de Corneille : la dernière que nous avons évoquée est-elle un ultime repentir du dramaturge, ce qui nous semble peu probable, le souci d'un imprimeur de rendre plus intelligible le texte, ou une simple coquille d'un typographe, suivi ensuite par les éditeurs ultérieurs ?

Les corrections apportées par les éditeurs témoignent en tout cas de leurs pratiques de lecture du texte de théâtre. Pour le théâtre de Molière, la prétendue volonté d'éclaircir les jeux de scène imaginés par le dramaturge masque plusieurs préoccupations. Parmi celles-ci, on peut trouver le soin d'anoblir un auteur devenu un classique. Dans *L'Avare* (III, 7), Molière a donné à imprimer à Jean Ribou en 1669 : « HARPAGON, *bas à son fils, avec les mêmes grimaces* » ; La Grange et Vivot ont gardé la didascalie en 1682 mais en 1734, Brault préfère un vocabulaire plus édulcoré : « HARPAGON, *bas à son fils avec les mêmes gestes* », ce qui

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
L'envers du théâtre : heurs et malheurs des didascalies sur la page imprimée

n'est pas sans affaiblir le comique de ce passage. Cela va-t-il jusqu'à supprimer la mention de jeux de scène ? Dans *L'Avare* (IV, 7), il est étonnant de voir que « Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau » est réduit à la première partie de cette phrase dans l'édition de 1734 : est-ce parce qu'au début du XVIII^e siècle, le lecteur - et peut-être même le spectateur - ne peut plus comprendre la portée d'un tel oubli, qu'il n'est plus sensible à ce signe d'égarement, ou que l'éditeur considère au contraire que Harpagon ne saurait être imaginé sans chapeau, même au plus fort de sa folie ? A l'inverse, des jeux de scène peuvent être précisés. En 1660, dans l'édition donnée par Guillaume de Luynes des *Précieuses ridicules*, Molière semble ne pas avoir indiqué pour la publication ce que Mascarille donne à sentir aux deux écervelées :

MASCARILLE : Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat.

MAGDELON : Ils sentent terriblement bon.

CATHOS : Je n'ai jamais respiré une odeur mieux conditionnée.

MASCARILLE : Et celle-là ?

MAGDELON : Elle est tout à fait de qualité ; le sublime en est touché délicieusement.

L'édition des *Œuvres* de Molière publiée en 1682 par Thierry, Barbin et Trabouillet, et vraisemblablement préparée par le régisseur de la troupe, La Grange ainsi que par Vivot, spécifie, après la réplique de Mascarille : « Et celle-là ? » : « *Il donne à sentir les cheveux poudrés de sa Perruque* ». Cette didascalie, que Brault conserve en 1734, permet au lecteur n'ayant pas vu les représentations données de cette comédie au théâtre du Petit-Bourbon d'imaginer la scène : elle détermine sa lecture, l'empêchant, dans le même temps, de se figurer quelque autre extravagance.

Car les indications scéniques qu'ajoutent les éditeurs de Molière contraignent autant le lecteur qu'elles l'aident. Ainsi lors du retour d'Argante, au début des *Fourberies de Scapin*, Molière crée une scène de quiproquo où le vieux père exprime toute sa colère, se croyant seul, alors qu'il est écouté par le fourbe, lequel cherche une ruse pour lui annoncer le mariage de son fils. L'édition de 1671, publiée chez le Monnier, ne donne aucune didascalie¹⁶. Brault, en 1734, va indiquer à chaque réplique, pour Argante « se croyant seul » et pour Scapin « à part » - et le jeu s'étend sur quinze répliques. Puis il explicite le jeu de scène suivant, lorsque Argante aperçoit Silvestre, valet à qui il a confié son fils, et l'accable de reproches : Brault ajoute des didascalies qui lèvent toute ambiguïté : Argante se trouve face à deux valets, Silvestre et Scapin, veut réprimander Silvestre et c'est Scapin qui lui répond, cherchant à

¹⁶ Il s'agit du début de la scène 4 du premier acte, ce qui devient le début de la scène 6, dans l'édition de 1734, du fait du redécoupage de la pièce.

divertir l'attention du maître et protéger son camarade. Brault empêche ainsi le lecteur de courir d'une réplique à une autre, et l'oblige à visualiser la scène qu'il déchiffre, à suivre pas à pas le quiproquo et, à être confronté directement au comique de situation, découvrant que Scapin répond à chaque fois qu'Argante s'adresse « à Silvestre ». L'ajout de ces didascalies, très important pour cette belle édition du théâtre de Molière, témoigne de ce que ces éditeurs du début du XVIII^e siècle ne font plus confiance en la capacité du lecteur à déchiffrer les indications sur les jeux de scène données par répliques. Ou encore peut-être considèrent-ils que les répliques n'ont pas à servir de didascalies internes quand des indications scéniques, imprimées sur la page en se démarquant des dialogues, peuvent servir au lecteur à se représenter la scène.

Quel est le rôle du livre pour le théâtre ? De conserver en partie la mémoire d'une œuvre conçue pour la scène et de servir de matrice aux représentations à venir. Et avant tout de s'offrir à la lecture ! De permettre au lecteur de goûter au plaisir de découvrir un texte de théâtre, de le relire autant qu'il voudra, éventuellement avant ou après l'avoir vu représenté. C'est bien pour répondre à ces demandes complexes du lectorat que les acteurs du livre ont dû trouver une forme matérielle pour mettre en page le texte des œuvres dramatiques qu'ils vendent. Ils sont ainsi parvenus à inventer une mise en page du texte dramatique qui transmette les dialogues mais donne aussi des indications sur l'interprétation scénique de ces échanges dialogiques grâce à un système de conventions lisibles. Ces conventions ont pu s'implanter durablement, même si la place exigée par la présentation claire des échanges dialogiques et des textes didascaliques implique un surcroît de pages et donc de coût du livre, car auteurs, imprimeurs et lecteurs ont su s'y adapter. Avec cette mise en forme de leur pièce, les auteurs ont le loisir de faire connaître comment interpréter leur œuvre. Pour les imprimeurs, cette présentation réclame plus de temps qu'un texte uniforme mais la codification est simple, facile à respecter et à faire entrer dans le format de la feuille. Et les lecteurs ont pu s'approprier le mode de lecture requis, discontinu et actif, parce qu'ils y étaient prêts ; surtout, ils exigeaient pour le théâtre que le livre les aide à imaginer le spectacle de la représentation.

Les relations entre ces acteurs du livre n'en deviennent pas pour autant toujours harmonieuses. Et pour le duo auteur-imprimeur, il suffira de rappeler la passe d'armes entre Beaumarchais et le monde du livre à la fin du XVIII^e siècle. Le dramaturge, voulant aussi être

régisser, a souhaité que les mouvements des acteurs soit clairement indiqués : il les a fait figurer en marge par un code de placement qu'il explique dans sa préface¹⁷. Dans les faits, de très nombreuses éditions pirates ont publié chacune leur texte du *Mariage de Figaro* sans se préoccuper de cette question. Seuls les éditeurs autorisés l'auront suivi, mais durant très peu de temps : ils ont supprimé définitivement ces indications marginales lors des rééditions ! Beaumarchais lui-même y a renoncé pour ses pièces ultérieures : tant un auteur ne peut lutter seul face aux pratiques éditoriales et aux pratiques de lecture !

¹⁷ Pour la folle histoire de la publication du *Mariage de Figaro*, voir l'édition critique de Gérard Kahn, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2002, 12.