Sandrine BERREGARD (Université de Strasbourg II),

"Les didascalies dans le théâtre de Corneille"¹

Dix-septième Siècle, n° 227, 2-2005, p. 227-241.

Si au tout début du dix-septième siècle les didascalies sont à peu près inexistantes², et si à la fin du siècle leur importance tend à diminuer, dans le théâtre des années 1630-1650 en revanche elles occupent une large place. Celle-ci varie néanmoins en fonction des genres dramatiques. Il est évident que, dans l'ensemble, les tragi-comédies et les comédies, riches en actions et en rebondissements, contiennent beaucoup plus de didascalies que les tragédies. Le sujet n'a encore fait l'objet d'aucune étude systématique, ce qui n'empêche pas certains commentateurs d'exprimer pour lui une réelle curiosité et de déplorer le manque d'intérêt que la critique lui a témoigné³. Sans doute le théâtre des années 1630-1650 a-t-il longtemps pâti du prestige accordé au seul théâtre "classique", où le discours didascalique est relativement réduit⁴ ; d'où l'idée, assez répandue, que les didascalies ne se sont développées qu'à partir du dix-huitième siècle⁵. En outre, le discours didascalique est généralement tenu pour secondaire⁶ : simplement destiné, croit-on, à accompagner ou à renforcer les paroles prononcées par le personnage, il n'est pas jugé digne d'intérêt pour lui-même.

Lieu où se fait entendre la voix de l'auteur, les didascalies, externes ou internes, se situent à la frontière entre texte et représentation et permettent ainsi, au cours de la lecture, d'imaginer le passage de l'un à l'autre. Malgré leur relative rareté dans le théâtre du dix-septième siècle, elles préoccupent dramaturges et théoriciens. Une question se pose d'emblée : les didascalies sont-elles le reflet des premières représentations, qui le plus souvent précèdent

1 J'adresse ici mes plus vifs remerciements à Georges Forestier, qui a bien voulu relire ce texte et m'éclairer de ses conseils et de ses remarques.

2 Voir notre article "Les didascalies dans cinq pièces de Hardy : *Didon se sacrifiant*, *Alphée ou la justice d'Amour*, *La Force du sang*, *Lucrèce ou l'adultère punie* et *Scédase ou l'hospitalité violée*", *Papers in french seventeenth century literature*, vol. XXXII, n° 60, hiver 2004. Comme tous ses contemporains, Hardy préfère aux didascalies externes les didascalies internes.

3 Voir entre autres S. Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001, p. 158-208 ; J. Morel, "Corneille metteur en scène" dans *Pierre Corneille*, actes du colloque de Rouen, Paris, P.U.F., 1985, repris dans *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 155-163 ; et M. Vuillermoz, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650 : Corneille, Mairêt, Rotrou, Scudéry*, Genève, Droz, 2000, p. 34-42.

4 Encore faudrait-il tenir compte des genres spectaculaires, comme la tragédie à machines et la comédie-ballet, où les didascalies figurent en grand nombre.

5 Voir par exemple J.-M. Thomasseau, "Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien", *Littérature* n° 53, février 1984, p. 82.

6 En outre, l'usage des italiques, qui s'impose dès les années 1630, souligne la spécificité du discours didascalique.

la publication du texte, ou bien appartiennent-elles à l'écriture initiale, auquel cas elles sont plutôt l'expression des intentions primitives de l'auteur ? Il est difficile voire impossible de répondre à cette question, tant nos informations restent lacunaires voire inexistantes et sur l'état des manuscrits et sur le détail des premières "mises en scène"⁷. Que les didascalies interviennent avant ou après les premières représentations, elles guident le lecteur dans sa compréhension du texte dramatique et peuvent même s'avérer contraignantes dans le processus d'interprétation. À force de vouloir dissiper toute ambiguïté, certaines d'entre elles orientent la lecture du texte dans une seule direction.

Le théâtre de Corneille offre un bon exemple de la manière dont les didascalies peuvent être utilisées au dix-septième siècle, non seulement parce qu'il couvre une très longue période, mais aussi parce que les principaux genres dramatiques y sont représentés. Dans les différentes éditions qu'il donne de son théâtre⁸, l'auteur apporte à ses textes un certain nombre de corrections, qui visent entre autres à mieux répondre aux nouvelles attentes du public. Or, ce processus de réécriture ne concerne pas seulement les parties dialoguées, mais affecte également les didascalies. Aussi proposons-nous de confronter les didascalies telles qu'elles se présentent dans les éditions originales et ces mêmes didascalies revues et corrigées par l'auteur dans les éditions ultérieures. En réalité, la plupart de ces corrections ne modifient pas la logique d'ensemble véhiculée par le texte. L'auteur remplace par exemple un mot par un autre, sans que cette substitution porte réellement à conséquence : dans *La Veuve*, "La nourrice se jetant à ses genoux" (1644) devient "La nourrice embrassant ses genoux" (1648-1682)⁹. Il faut aussi tenir compte du fait que les didascalies sont inévitablement touchées par les modifications qui peuvent affecter la structure ou le contenu du dialogue. Ainsi, soucieux de préserver la sensibilité de son public, Corneille supprime le baiser que s'échangent Philandre et Cloris dans *Mélite*, ce qui l'oblige à corriger l'ensemble de son texte¹⁰.

Avant d'examiner de près les changements intervenues dans l'écriture de ses pièces, il convient de définir très succinctement les différents types de didascalies auxquels Corneille

⁷ Nous retenons cette expression malgré son caractère anachronique. Nous entendons par là tout ce qui touche au décor et au jeu des comédiens. Il est à remarquer que, dans le théâtre du dix-septième siècle, très rares sont les didascalies qui décrivent les costumes. Ceux-ci ne changeant guère d'une pièce à l'autre, il n'est nécessaire de les mentionner que lorsqu'ils sont susceptibles de surprendre le spectateur. Tel est le cas des vêtements d'emprunt, par lesquels les personnages dissimulent leur véritable identité. Voir par exemple, dans *L'Hypochondriaque* de Rotrou (IV 3), la didascalie "Perside, sous l'habit d'Aliaste".

⁸ *Œuvres de Corneille*, 3 vol., Paris, Sommarville et Courbé, 1644 ; *Œuvres de Corneille*, 3 vol., Paris, Quinet, 1648 ; *Œuvres de Corneille*, 3 vol., Paris, Quinet, 1652 ; *Œuvres de Corneille*, 3 vol., Paris, Courbé, 1654 ; *Le Théâtre de P. Corneille*, 3 vol., Paris, Courbé, 1660. Les numéros de scènes que nous indiquons correspondent aux éditions originales.

⁹ *La Veuve*, III 9.

¹⁰ La didascalie "Il [Tircis] les surprend sur ce baiser", présente dans l'édition originale de *Mélite* (I 5), disparaît ensuite. Les personnages se contentent alors d'exprimer par la parole la tendresse qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

a recours¹¹. Nous posons en principe qu'entre dans la catégorie des didascalies tout ce qui n'est pas dit par les personnages, mais qui les concerne directement : ainsi, la "liste des acteurs", l'indication de lieu, qui figurent généralement au début du volume, seront considérées comme faisant intégralement partie des didascalies, même si elles ne sont pas intégrées aux dialogues¹². Parmi les fonctions verbales attachées aux didascalies, on distinguera les fonctions nominative, énonciative, destinatrice et locative. La fonction nominative permet de connaître l'identité de l'énonciateur. Son nom peut s'accompagner d'informations concernant son âge, sa physionomie, son statut social, etc. Ces précisions retiennent l'attention du lecteur lorsqu'elles servent à désigner un personnage qui cache sa véritable identité. Ainsi, dans *Héraclius*, la didascalie qui suit le nom du héros facilite son identification : "Héraclius cru Martian", "Martian cru Léonce"¹³. La fonction énonciative, qui signale un changement dans la situation d'énonciation, répond à l'un de ces trois impératifs : indiquer le mode d'intervention du locuteur ("Dorante à part"¹⁴), distinguer un dialogue d'un monologue ("Égée seul"¹⁵), ou encore signaler la reprise d'un discours interrompu par l'intervention d'un autre personnage ("Jason continue"¹⁶). La fonction destinatrice a surtout pour effet d'éviter tout contresens dans l'identification du destinataire qui, en outre, peut changer au cours d'une même réplique : "Le vieil Horace au roi [...] à Sabine [...] au roi [...] à Valère [...] au roi [...] à Horace"¹⁷. La fonction locative, enfin, permet de situer le lieu de l'action : "La scène est à Rome dans une salle de la maison d'Horace"¹⁸. Les fonctions visuelles, quant à elles, indiquent l'attitude ou la posture d'un personnage ("Angélique tenant une lettre déployée"¹⁹), sa position dans l'espace ("Médée en haut sur un balcon"²⁰), un mouvement du corps ("Ces trois néréides [Cymodoce, Éphyre et Cydippe] s'élèvent au milieu des flots"²¹), un déplacement ("Antoine sort sur le théâtre"²²) ou encore un geste ("Il [Alcandre] donne un coup de baguette"²³). Quelle que soit

11 La typologie que nous proposons s'inspire des analyses de M. Issacharoff (voir "Texte théâtral et didascaleure", p. 25-40 dans *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985). Cette étude mériterait un très long développement.

12 Selon la définition donnée par T. Gallèpe, les didascalies sont "tous les éléments du texte en dehors des répliques des personnages" (*Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, "Sémantiques", 1997, p. 72). Néanmoins, nous ne commentons pas les numéros des actes et des scènes, les noms des personnages, sauf lorsqu'ils sont accompagnés d'indications scéniques, ainsi que les didascalies du type "lettre" ou "chanson".

13 *Héraclius*, I 3 et sqq.

14 *Le menteur*, II 5.

15 *Médée*, II 5.

16 *Ibid.*, V 4.

17 *Horace*, V 3.

18 Conformément à l'usage, cette didascalie figure après la liste des personnages.

19 *La Place royale*, II 1.

20 *Médée*, V 5.

21 *Andromède*, III 4.

22 *La Mort de Pompée*, III 2.

23 *L'illusion comique*, I 2.

leur nature ou leur fonction, les didascalies s'inscrivent dans un système hiérarchique : certaines valent pour l'ensemble de la pièce, telle la didascalie initiale qui désigne le lieu de l'action ; d'autres au contraire ne concernent qu'une partie, plus ou moins étroite, de la pièce, telle une didascalie qui désigne un objet utilisé dans une ou plusieurs scènes²⁴.

I. Théorie et pratique

Le cas de Corneille est d'autant plus instructif qu'il est l'un des rares auteurs dramatiques de son temps à avoir posé en termes théoriques le problème des didascalies²⁵. Dans son troisième et dernier discours, consacré à la règle des trois unités, il affirme, à la suite d'Aristote, qu'une pièce de théâtre doit procurer autant de plaisir au lecteur qu'au spectateur. Pour rendre plus aisée la visualisation du spectacle au cours de la lecture, l'auteur est invité à inscrire en marge de son texte des indications scéniques :

"Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle et capable de plaire sans le secours des comédiens, et hors de la représentation. Pour faciliter ce plaisir au lecteur, il ne faut pas non plus gêner son esprit que celui du spectateur, parce que l'effort qu'il est obligé de se faire pour la concevoir et se la représenter lui-même dans son esprit diminue la satisfaction qu'il en doit recevoir. Ainsi je serais d'avis que le poète prît grand soin de marquer à la marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers et qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer"²⁶.

Comme la plupart de ses contemporains, Corneille a lui-même appliqué cette méthode²⁷.

24 À propos de cette notion de hiérarchie, voir S. Golopentia, *Voir les didascalies*, Paris, CRIC et Ophrys, 1994, p. 44. Elle propose ainsi de distinguer trois catégories de didascalies : les macrodidascalies, les microdidascalies et les mésodidascalies.

25 Précisons que le mot *didascalie*, qui trouve son origine dans le grec *didaskalia* ("enseignement"), n'existe pas au dix-septième siècle (voir *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, réalisé sous la dir. de P. Robert, Paris, Le Robert, 1990, t. III, p. 520).

26 *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu*, p. 182 dans *Œuvres complètes*, éd. critique de G. Couton, t. III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1987. Le passage auquel Corneille fait allusion est le suivant : "Même sans mouvements, la tragédie produit l'effet qui lui est propre aussi bien que l'épopée : la lecture révèle avec éclat les qualités d'une tragédie ; et si alors elle se révèle supérieure sous les autres rapports, il n'est pas nécessaire d'y rattacher l'art de l'acteur" (Aristote, *Poétique*, 1462 a 10, trad. de M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 132). Aristote dit ailleurs : "Quant au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique, car la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteurs" (1450 b 18, p. 95) ; "Il faut [...] agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent" (1453 b 4, p. 105).

27 Comme nous le verrons dans la suite de notre étude.

Il est impossible de lire ce texte sans le confronter à celui que d'Aubignac consacre lui-même au sujet. En effet, l'auteur de *La Pratique du théâtre* conçoit tout autrement la place et le rôle des didascalies. Dans son chapitre intitulé "De quelle manière le poète doit faire connaître la décoration et les actions nécessaires dans une pièce de théâtre"²⁸, il souligne d'abord une différence essentielle entre le poème épique et le poème dramatique : dans le premier le poète parle en son propre nom, tandis que dans le second il "s'explique par la bouche des acteurs"²⁹. C'est au nom de ce double principe que d'Aubignac condamne l'usage des didascalies externes et ne retient que la possibilité de recourir aux didascalies internes :

"Ceux qui la [une pièce de théâtre] lisent, n'en peuvent avoir aucune connaissance sinon autant que les vers la leur peuvent donner, si bien que toutes les pensées du poète, soit pour les décorations du théâtre, soit pour les mouvements de ses personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimées par les vers qu'il fait réciter"³⁰.

L'auteur estime par ailleurs que l'introduction de didascalies externes, en "[mêlant] de la prose parmi des vers, et de la prose assez mauvaise"³¹, risque de nuire au plaisir que doit faire naître la lecture d'une pièce. Méfiant à l'égard des acteurs, il juge la présence de l'auteur indispensable à la préparation du spectacle. Aussi faut-il trouver un moyen pour suppléer son éventuelle absence :

"Quand [les comédiens] seraient assez soigneux pour bien exécuter toutes les instructions du poète, comment pourront faire ceux qui voudraient représenter ces comédies sans lui, ou qu'il ne pourrait pas instruire, pour en être trop éloigné, si les vers ne leur apprenaient ce qu'ils auraient à faire ? Comment connaîtraient-ils le lieu de la scène et la décoration, les habits des personnages, les actions importantes, et tant d'autres circonstances qui doivent contribuer à l'intelligence du sujet, et à l'agrément de la représentation ?"³²

Si le poète peut confier à ses personnages toutes sortes d'informations, il ne doit cependant pas les multiplier, au risque de charger excessivement son texte :

28 Livre I^{er}, chap. 8.

29 *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Champion (Sources classiques), 2001, p. 97.

30 *Ibid.*, p. 98.

31 *Ibid.*, p. 100.

32 *Ibid.*, p. 99.

"Mal à propos le poète ferait une description exacte des colonnes, des portiques, des ornements et de toute l'architecture d'un temple qu'il aurait mis sur la scène ; il suffit de faire connaître en général quelle en est la décoration, dont il faut laisser la disposition particulière à l'adresse des ingénieurs"³³.

Ces descriptions détaillées ne s'avèrent nécessaires que lorsqu'elles sont motivées par la situation dramatique. Ainsi dans la *Mostellaria* de Plaute, Tranio, désireux de soutirer de l'argent à son maître, lui fait croire qu'il a acheté la maison d'un voisin, et la lui décrit alors précisément³⁴.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce qu'impliquent ces prises de position et, plus largement, sur le rapport entre théorie et pratique. Nous nous bornerons pour l'heure à examiner le cas de Corneille.

II. La répartition des didascalies suivant les genres dramatiques

Dans l'ensemble, le discours didascalique tend à s'appauvrir. Il suffit de comparer *Clitandre* (1632), la première pièce que Corneille publie³⁵, à *Suréna* (1674), sa dernière œuvre, pour mesurer le chemin parcouru : de quatre vingt didascalies dans la première à une seule dans la seconde, tous les cas de figure se rencontrent. L'évolution qui se dessine dans le théâtre cornélien est en fait celle que l'on observe dans toute la production dramatique du dix-septième siècle. Comme le montre l'exemple de Rotrou, les années 1630-1640 constituent une période privilégiée pour les didascalies³⁶ : elles abondent aussi bien dans les comédies, dans les tragi-comédies que dans les tragédies. À l'inverse, l'exemple de Racine montre que dès les années 1660 les didascalies se font de plus en plus rares. Aussi Corneille, dans ses éditions successives, se voit-il contraint de réduire le nombre de didascalies que contenaient ses premières pièces. Ce processus de simplification a pour effet de rapprocher les œuvres que le dramaturge crée au début de sa carrière et celles qu'il produit vingt ou trente ans plus tard. L'auteur de *Clitandre* renonce ainsi à la plupart des didascalies qu'il avait introduites à l'origine³⁷. Ce n'était en effet qu'à cette condition que la pièce pouvait encore retenir l'attention

33 *Ibid.*, p. 103. De son côté, La Mesnardière estime qu'il vaut mieux confier ce travail au poète (voir *La Poétique*, chap. 11 "L'appareil ou Disposition du Théâtre").

34 D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 104.

35 Rappelons que *Mélite*, la première pièce créée par Corneille en 1629, ne sera publiée qu'en 1633.

36 Néanmoins, les didascalies sont en général plus nombreuses chez Rotrou que chez ses contemporains.

37 Ainsi, des quatre vingt didascalies de l'édition originale la pièce n'en conserve que huit dans l'édition de 1660.

du lectorat. Dans *Mélite*, certaines didascalies sont purement et simplement supprimées : ainsi la didascalie qui annonce l'arrivée de l'héroïne à la scène 2 de l'acte I^{er}, "Mélite paraît", s'efface dès 1644. D'autres font l'objet d'une réécriture, qui généralement va dans le sens d'une réduction : ainsi "Cependant que Philandre lit, Éraste s'approche par-derrière, et feignant d'avoir lu par-dessus son épaule, il lui saisit la main encore pleine de la lettre toute déployée" devient "Éraste feignant d'avoir lu la lettre par-dessus son épaule"³⁸. En revanche, dans *Œdipe*, pièce dont la publication précède de peu l'édition de 1660³⁹, Corneille ne modifie en rien les didascalies. En général donc, plus l'œuvre est ancienne, plus les modifications sont importantes quantitativement et qualitativement.

Il convient également de mesurer les différences qui séparent les genres. La tragédie, où la parole est en général préférée à l'action⁴⁰, laisse peu de place au discours didascalique. Encore faudrait-il mettre à part la tragédie à machines à laquelle Corneille s'essaie dans les années 1650-1660 (avec *Andromède* et *La Conquête de la toison d'or*) et qui, elle au contraire, fournit au lecteur un nombre considérable de didascalies⁴¹. L'impression d'un déclin ininterrompu du discours didascalique dans le théâtre cornélien, comme dans l'ensemble du théâtre du dix-septième siècle, mérite donc d'être corrigée. Deux exemples viendront illustrer ce propos, bien qu'ils ne soient pas vraiment représentatifs de l'ensemble de notre corpus. À la scène 3 de l'acte V de *Rodogune*, alors que la reine s'apprête à faire mourir ses enfants, l'auteur nous fait assister à un long cérémonial :

"Ici Antiochus s'assied dans un fauteuil, Rodogune à sa gauche en même rang, et Cléopâtre à sa droite, mais en rang inférieur, et qui marque quelque inégalité. Oronte s'assied aussi à la gauche de Rodogune avec la même différence, et Cléopâtre cependant qu'ils prennent leurs places, parle à l'oreille de Laonice qui s'en va quérir une coupe pleine de vin empoisonné. Après qu'elle est partie Cléopâtre continue".

Cette didascalie, présente seulement à partir de 1652, prolonge la réplique précédente de Cléopâtre : "J'ose le croire ainsi, mais prenez votre place, / Il est temps d'avancer ce qu'il faut que je fasse" (v. 1571-1572). Si la reine choisit de se placer un peu en retrait, c'est pour mieux endormir la confiance de ses enfants⁴² ; et de fait, c'est bien elle qui décide ensuite de la tournure à donner aux événements. À la scène 3 de l'acte I^{er} de *Don Sanche d'Aragon*, on

38 *Mélite*, II 7.

39 Elle date de 1659.

40 Souvenons-nous de la célèbre formule de d'Aubignac, selon laquelle au théâtre "parler, c'est agir" (*La Pratique du théâtre*, livre IV chap. 2, éd. cit., p. 407).

41 Nous y reviendrons en détail.

42 Voir aussi les paroles qu'elle adresse à Rodogune et à Antiochus au tout début de la scène.

trouve le même type de didascalie et, comme dans *Rodogune*, la disposition des personnages à l'intérieur de l'espace de jeu reflète le rapport de forces qui les lie :

"Ici les trois Reines prennent chacune un fauteuil, et après que les trois Comtes et le reste des Grands qui sont présents se sont assis sur des bancs préparés exprès, Carlos, y voyant une place vide, s'y veut seoir, et D. Manrique l'en empêche"⁴³.

Là aussi, la didascalie prolonge et amplifie la parole du personnage : "C'est assez, que chacun prenne place", dit D. Isabelle (v. 189). Mais, juste après, D. Manrique s'écrie : "Tout beau, tout beau, Carlos, d'où vous vient cette audace, / Et quel titre en ce rang a pu vous établir ?", à quoi l'intéressé répond : "J'ai vu la place vide, et cru la bien remplir" (v. 190-192). La distorsion que dénonce ici D. Manrique, et qui n'est en fait qu'apparente (Carlos se trouvant être le véritable D. Sanche d'Aragon), renvoie à la problématique d'ensemble de la pièce, comme le montre la réplique suivante prononcée par le héros (v. 194-198). La tension est évidemment plus forte dans *Rodogune*, mais dans les deux scènes les déplacements des personnages en disent déjà long sur les relations qui les unissent. Le discours didascalique exprime donc, par d'autres moyens que le dialogue, la nature et l'évolution des rapports entre les personnages. De même, certains objets, dont l'auteur signale la présence à l'aide de didascalies, peuvent suppléer l'absence de paroles⁴⁴. Tel est le rôle joué par l'urne qui, dans *La Mort de Pompée*, rend présent le héros disparu ("Cornélie tenant une petite urne en sa main"⁴⁵). Un objet peut également assurer un lien entre les personnages. Ainsi, aux scènes 3 et 4 de l'acte V de *Rodogune*, s'instaure tout un jeu autour de la coupe empoisonnée, que les protagonistes tour à tour prennent et délaissent : "Laonice revient avec une coupe à la main", "Antiochus prenant la coupe", "Antiochus rendant la coupe à Laonice", "Rodogune l'empêchant de prendre la coupe", "Cléopâtre prenant la coupe", "Antiochus prenant la coupe de la main de Cléopâtre après qu'elle a bu", "Antiochus rendant la coupe à Laonice, ou à quelqu'autre"⁴⁶.

La tragi-comédie, majoritaire jusqu'au début des années 1630, offre aux didascalies un terrain particulièrement fertile. Les mouvements des personnages, les changements de décors, qui caractérisent ce genre, ne peuvent en effet guère être signalés que par des didascalies. À condition d'être suffisamment développé, le discours didascalique porte la trame narrative. Il est la voix de l'auteur, ou plutôt celle d'un narrateur omniscient et

43 Cette didascalie figure dans toutes les éditions.

44 À propos de la place et de la fonction des objets dans le théâtre cornélien, voir M. Vuillermoz, *op. cit.*

45 *La Mort de Pompée*, V 1. Cette didascalie apparaît dans toutes les éditions.

46 Cette didascalie figure dans toutes les éditions.

omnipotent. Et lorsqu'il n'est pas là pour raconter l'histoire, il constitue une sorte de métatexte⁴⁷. Le discours du narrateur vient donc doubler celui des personnages, ce qui justifie peut-être la position marginale de certaines didascalies : parallèles au dialogue, elles l'éclairent, le complètent tout en restant discrètes. Dans *Clitandre*, les didascalies constituent un véritable récit, dont les dialogues ne sont qu'une sorte de prolongement. On sait que les actions, les rebondissements ainsi que les changements de lieux y sont extrêmement fréquents, ce qui explique le nombre très élevé d'indications scéniques. Si on isole l'ensemble des didascalies, on obtient un récit cohérent, compréhensible en lui-même. Citons-en seulement le début :

"La scène est en un château du Roi, proche d'une forêt. [...] Pymante, Géronte, sortant d'une grotte, déguisés en paysans. [...] Pymante, Géronte, Lycaste, aussi déguisé en paysan [...]. Lycaste les va quérir dans la grotte d'où ils sont sortis. [...] Lycaste leur présente à chacun un masque et une épée, et porte leurs habits. [...] Caliste, cependant que Dorise s'arrête à chercher un buisson. [...] Dorise, tirant une épée de derrière ce buisson, et saisissant Caliste par le bras. [...] Comme Dorise est prête de tuer Caliste, un bruit entendu lui fait relever son épée et Rosidor paraît tout en sang, poursuivi par ses trois assassins masqués. En entrant, il tue Lycaste, et retirant son épée, elle se rompt contre la branche d'un arbre. En cette extrémité, il voit celle que tient Dorise ; et sans la reconnaître, il s'en saisit, et passe tout d'un temps le tronçon qui lui restait de la sienne et la main gauche, et se défend ainsi contre Pymante et Géronte, dont il tue le dernier et met l'autre en fuite"⁴⁸.

Certes, il manque des informations que seul le texte dialogué est en mesure de délivrer mais, avec un peu d'imagination, le lecteur reconstitue aisément l'histoire. Il ne semble pas, en revanche, que cette expérience soit transposable dans l'une ou l'autre de nos pièces, sinon à une échelle très réduite. L'aspect narratif du discours didascalique ne saurait surprendre à une époque où les échanges entre roman et théâtre se multiplient : la tragi-comédie emprunte régulièrement ses sujets à la littérature romanesque⁴⁹ ; et on trouve, dans les années 1630-1650, des auteurs (Scudéry, La Calprenède ...) qui écrivent à la fois pour le théâtre et le

47 Voir par exemple, dans *Le Prince déguisé* de Scudéry (1635), la didascalie "Ces vers ont un double sens" (II 5).

48 *Clitandre*, I 1-9. Une partie de ces didascalies est absente de certaines éditions.

49 *La Belle Égyptienne* de Hardy (1628), par exemple, est une adaptation théâtrale de la *Gitanilla* de Cervantès.

roman⁵⁰. Serait-ce à dire qu'ils exportent dans leurs pièces des procédés qu'ils emploient habituellement dans leurs récits ? Ce qui est sûr, c'est que l'auteur de *Clitandre* emprunte à l'écriture narrative des procédés qui lui sont propres⁵¹ : l'utilisation du plus-que-parfait qui indique l'antériorité ("Lycaste les [Pymante et Géronte] va quérir dans la caverne, où tous trois s'étaient déjà déguisés"⁵²), l'emploi d'expressions qui assurent la continuité du récit ("*En cette extrémité*, il [Rosidor] voit l'épée que tient Dorise"⁵³) ou d'adverbes qui soulignent la répétition et ont donc auprès du lecteur une fonction de rappel ("Lycaste revient, et avec leurs masques et leurs épées, rapporte *encore* leurs vrais habits"⁵⁴). Le rapport hiérarchique habituel, selon lequel les didascalies sont entièrement subordonnées au dialogue, se trouve inversé, si bien qu'à la limite la lecture des seules didascalies suffit à la compréhension de l'intrigue. Dans certains cas en effet, la didascalie rend le discours du personnage presque inutile : "Il [Rosidor] voit Caliste pâmée et la croit morte"⁵⁵. Les vers qui encadrent la didascalie ne font alors qu'illustrer ce qu'elle dit :

"Mais quel piteux objet se vient offrir à moi ?
.....
Traîtres, auriez-vous fait sur un si beau visage,
Attendant Rosidor, l'essai de votre rage ?".

Que devient alors le texte privé d'une partie (au moins) de ses didascalies ? Même si cette absence peut dans certains cas gêner la lecture⁵⁶, les répliques prononcées par les personnages laissent deviner leurs gestes ou leurs déplacements. À la scène 1^{re} de l'acte III par exemple, la didascalie "Il [le roi] montre un cartel qu'il avait reçu de Rosidor avant que d'entrer" peut aisément être reconstituée à partir de ces seules paroles :

"... Sa main d'un trait mortel
A signé son arrêt, en signant ce cartel,

50 *Ibrahim ou l'illustre bassa*, tragi-comédie de Scudéry créée en 1641, est adaptée d'un roman de Mlle de Scudéry.

51 Cet aspect ne se rencontre pas dans *Le Cid*, qui pourtant est qualifié de tragi-comédie dans l'édition originale. Les didascalies que contient cette pièce s'apparentent plus à celles que l'on pourrait trouver dans une tragédie.

52 *Clitandre*, I 4. Nous soulignons. Cette didascalie ne figure pas dans les éditions de 1644 à 1660 incluse. En 1663, elle réapparaît, mais avec un degré de précision moindre : "Lycaste les va quérir dans la grotte d'où ils sont sortis" (I 6). En outre, alors que dans l'édition originale elle figure en marge, dans les éditions suivantes elle est intégrée au texte et interrompt ainsi le discours de Pymante. L'utilisation du passé est de nature à surprendre le lecteur, car normalement la didascalie décrit un processus qui s'inscrit dans l'immédiateté. Aussi, dès que l'auteur introduit un verbe conjugué, est-ce en général un présent d'énonciation.

53 *Ibid.*, I 7. Nous soulignons. Cette didascalie ne subit pas de modifications.

54 *Ibid.*, I 4. Nous soulignons. À partir de 1648, la didascalie devient "Lycaste en leur baillant chacun un masque et une épée, et portant leurs habits" (I 6).

55 *Clitandre*, I 7. Cette didascalie disparaît dès 1644.

56 On remarquera au passage que les didascalies indispensables à la compréhension du texte sont conservées. Tel est le cas de la didascalie précédemment citée.

Envoyé de sa part, et rendu par son page"⁵⁷.

Les effets de redondance autorisent donc la suppression d'un assez grand nombre de didascalies. En 1632, le lecteur accepte sans peine la présence de ces didascalies qui, loin d'être toujours nécessaires, agrémentent surtout la lecture du texte ; en 1660 en revanche, il les admettra plus difficilement.

III. Un effort de modernisation

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'évolution du discours didascalique dans le théâtre cornélien ne va pas toujours dans le sens d'une épuration. Il arrive en effet bien souvent que le dramaturge, au lieu de supprimer des didascalies qui pourraient être jugées peu utiles, en ajoute, sans doute pour rendre son texte plus conforme aux attentes du lectorat. Ainsi, dans la plupart de ses comédies urbaines, il précise dès 1644 que "la scène est à Paris"⁵⁸. Cette précision renforce le réalisme qui caractérise ces pièces, mais elle peut aussi avoir pour fonction de montrer que l'auteur a bien respecté la règle de l'unité de lieu. L'intrigue se situe en général dans une rue, d'où l'on voit les façades des maisons⁵⁹, mais certaines scènes se déroulent à l'intérieur. D'où la présence, au début de la pièce, d'une indication assez vague, derrière laquelle le lecteur ne manquera pas de reconnaître un décor conventionnel⁶⁰. Une partie de l'acte III de *La Place royale* se situe dans le cabinet d'Angélique, ce qui représente une légère entorse à la règle de l'unité de lieu⁶¹. Ce changement de décor est souligné par une nouvelle⁶² didascalie dans l'édition de 1660 : "Angélique dans son cabinet"⁶³. Dans ses tragédies, Corneille désigne, outre la ville, l'endroit précis où se

57 Le démonstratif suppose en effet un geste de la part du roi.

58 Tel est le cas de *Mélite* et de *La Suivante*. Il est à remarquer que cette indication figure déjà dans l'édition originale de *La Galerie du palais* (1644). *L'Illusion comique* n'échappe pas à cette évolution : "La scène est en Touraine, en une campagne proche de la grotte du Magicien", didascalie qui n'apparaît qu'en 1652.

59 Aussi voyons-nous Amarante quitter la scène pour "[rentrer] dans le jardin" (*La Suivante*, III 6). Cette didascalie, présente dans toutes les éditions, figure en marge dans l'édition originale.

60 Comme l'indique le titre de chacune de ces pièces, *La Galerie du palais* et *La Place royale* ne répondent pas exactement à cette norme. Voir les didascalies liminaires : "La scène est à Paris", mais les didascalies à venir montrent que nous sommes bien dans la galerie du palais de justice (I 4 "On tire un rideau, et l'on voit le Libraire, la Lingère et le Mercier chacun dans sa boutique", etc.) ; "La scène est à la Place Royale" devenue en 1660 "La scène est à Paris dans la Place Royale".

61 Corneille explique dans l'examen que ce choix lui a été dicté par le respect du principe de vraisemblance : "J'ai mieux aimé rompre la liaison des Scènes, et l'unité de lieu qui se trouve assez exacte en ce Poème, à cela près, afin de la faire soupirer dans son cabinet avec plus de bienséance pour elle, et plus de sûreté pour l'entretien d'Alidor. Phylis, qui le voit sortir de chez elle, en aurait trop vu si elle les avait aperçus tous deux sur le Théâtre ; et au lieu du soupçon de quelque intelligence renouée entre eux, qui la porte à l'observer durant le bal, elle aurait eu sujet d'en prendre une entière certitude, et d'y donner un ordre qui eût rompu tout le nouveau dessein d'Alidor et l'intrigue de la Pièce".

62 Nouvelle, au vu de la didascalie initiale.

63 *La Place royale*, III 5.

déroule l'intrigue : "La scène est en Alexandrie, dans le palais royal de Ptolémée"⁶⁴. Tel n'est cependant pas le cas dans *Suréna*, où l'auteur se contente de situer géographiquement le lieu de l'action ("La scène est à Séleucie, sur l'Euphrate") ; mais l'usage, désormais admis, du "palais à volonté" rend superflue toute autre précision. Le lecteur imaginera en effet sans peine que l'intrigue se situe dans le palais d'Orde. Dans *Cinna*, Corneille indique seulement que "La scène est à Rome", information qu'il complète dans son troisième discours, où l'on apprend que l'action se situe tantôt dans "l'appartement d'Auguste", tantôt dans "la maison d'Émilie"⁶⁵.

La didascalie peut donc être pour l'auteur le moyen d'offrir à son public, en particulier aux doctes, les garanties que ce dernier est en droit d'exiger. On connaît la fameuse scène où Horace disparaît dans la coulisse pour tuer sa sœur⁶⁶. Dès 1652, Corneille ajoute deux didascalies⁶⁷ ("Camille blessée sur le théâtre", puis "Horace revenant sur le théâtre"), par lesquelles il montre son souci d'observer le principe des bienséances. En effet, en l'absence de ces deux didascalies, on pourrait croire que le meurtre est commis en présence des spectateurs⁶⁸. Dans *Mélite*, l'auteur rencontre une difficulté du même ordre et, afin de préserver la sensibilité du lecteur (et celle du spectateur), il remplace dès 1644 "Tircis lui coule le sonnet dans le sein" par "Tircis lui coulant le sonnet dans le bras"⁶⁹. Le changement de vocabulaire peut enfin refléter l'évolution des techniques : ainsi dans *Mélite*, au mot "tapisserie", qui se justifie par l'utilisation du décor à compartiments, succède le mot "théâtre"⁷⁰. L'examen des didascalies permet donc de mesurer les attentes du public en même temps que celles du lectorat.

64 *La Mort de Pompée*. Voir aussi *La Sophonisbe* : "La scène est à Cyrthe capitale du royaume de Syphax, dans le palais du Roi" ; et *Tite et Bérénice* : "La scène est dans le palais impérial".

65 Cette précision est également donnée dans l'examen de 1660 : "La moitié de la pièce se passe chez Émilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste". Cette didascalie, qui suppose l'utilisation d'un décor à compartiments, permet à Corneille de respecter le principe de vraisemblance, comme il l'explique dans l'examen. Ce dispositif s'oppose notamment à celui de *Bérénice* où Racine, soucieux de respecter strictement la règle de l'unité de lieu, choisit de placer ses personnages dans un espace unique : "La scène est à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus, et celui de Bérénice".

66 *Horace*, IV 5.

67 Dès l'édition originale, Corneille introduit la didascalie "Horace mettant l'épée à la main, et poursuivant sa sœur qui s'enfuit".

68 Si on supprime les didascalies, on obtient le dialogue suivant :

"Horace

C'est trop, et ma patience à la raison fait place,

Va dedans les enfers plaindre ton Curiace !

Camille

Ah, traître !

Horace

Ainsi reçoive un châtiment soudain

Quiconque ose pleurer un ennemi romain !".

69 *Mélite*, II 8.

70 *Ibid.*, V 1 : "Éraste, derrière la tapisserie" (1633-1654) devient "Éraste derrière le Théâtre" (1660-1682).

Lorsqu'il entreprend de réécrire ses pièces, l'auteur poursuit donc un effort de modernisation. En témoignent le contenu, mais aussi la forme même des didascalies. C'est ainsi que, dans tous les cas, Corneille supprime l'adjectif "seul" accolé au nom du personnage au début d'un monologue⁷¹. Cette didascalie, souvenir d'un temps où les scènes n'étaient pas toujours séparées, n'a plus de raison d'être en 1660. Une exception cependant : à la scène 2 de l'acte IV de *Cinna*, l'auteur précise qu'Auguste est "seul" (1652-1660), précision inutile puisqu'il s'agit d'un monologue. À l'exemple de ses contemporains, Corneille use du procédé qui consiste à placer des didascalies en marge. Comme il l'explique dans son *Discours des trois unités*, ces dernières ont l'avantage de ne pas encombrer la partie dialoguée⁷². Elles permettent également de hiérarchiser les informations. Ainsi, dans *La Place royale*, le dramaturge fait apparaître entre les scènes 4 et 5 de l'acte IV une didascalie qui assure le passage de l'une à l'autre : "Alidor paraît avec Cléandre accompagné d'une troupe, et après lui avoir montré Philis, qu'il croit être Angélique, il se retire en un coin du théâtre, et Cléandre enlève Philis, et lui met d'abord la main sur la bouche". À partir de 1644, la didascalie est conservée telle quelle, mais elle est placée à la fin de la première scène, à la suite de la dernière réplique. Corneille renonce définitivement au principe des didascalies infraginales⁷³, ce qui ne veut pas dire que les didascalies concernées disparaissent. Dans la plupart des cas, elles sont simplement déplacées pour être mises à côté du nom du personnage⁷⁴. Ce déplacement n'est d'ailleurs pas sans incidences sur la structure syntaxique de la phrase. En effet, lorsqu'elle est placée en marge, la didascalie jouit d'une réelle autonomie, c'est-à-dire qu'elle forme à elle seule une phrase complète et n'a donc pas besoin du texte dialogué pour exister : "Il [Rosidor] tombe de faiblesse et son épée tombe aussi de l'autre côté, et lui insensiblement se traîne auprès de Caliste"⁷⁵. En revanche, lorsque la didascalie accompagne le nom du personnage, elle perd son indépendance. En l'occurrence, le verbe conjugué est remplacé par un participe présent, indissociable du nom propre qu'il suit : ainsi "Pymante et Géronte sortent d'une caverne seuls et déguisés en paysans" devient dès 1648 "Pymante, Géronte, sortant d'une caverne déguisés en paysans"⁷⁶. La didascalie peut aussi être rattachée au nom du personnage par une proposition relative : à la scène 6 de l'acte I^{er} de *La Galerie du palais* par exemple, "Ici Dorimant tire Cléante au milieu du théâtre et lui parle à l'oreille"

71 Voir par exemple, *La Galerie du palais* (IV 5), "Hippolyte seule" (1644). Cette didascalie disparaît en 1652.

72 Passage cité plus haut.

73 À une exception près, que nous mentionnons plus bas.

74 C'est aussi ce que l'on observe dans les éditions modernes.

75 *Clitandre*, I 7. Cette didascalie n'apparaît que dans l'édition originale.

76 *Ibid.*, I 4.

devient en 1648 "Cléante à qui Dorimant a parlé à l'oreille au milieu du théâtre". Il arrive cependant que Corneille conserve le verbe conjugué tout en déplaçant la didascalie. Ainsi, à la scène 7 de l'acte V de *La Suivante*, la didascalie "Daphnis rentre"⁷⁷ est placée à côté de la réplique de Géraste dans l'édition de 1637, alors qu'en 1644 elle figure en pleine page, interrompant ainsi le discours de l'énonciateur. Cette particularité s'explique tout simplement par le fait que, dans ce cas, l'action décrite par la didascalie appartient à un autre personnage que celui qui parle. Le déplacement du discours didascalique certes assure une meilleure intégration de celui-ci au reste du texte⁷⁸, mais en même temps il lui ôte une part de sa spécificité.

En renonçant au principe des didascalies infrapaginales, Corneille ne se distingue nullement de ses contemporains. Il semble en fait que ce procédé, pourtant très avantageux, ait été perçu comme archaïque dès le début des années 1640. Si dans *La Suivante* (1637) l'auteur en introduit encore⁷⁹, dans *La Veuve* (1644) en revanche il n'en introduit pas une seule. Il est d'ailleurs frappant que, sur ce point, la position que prend Corneille dans son *Discours des trois unités* soit en totale contradiction avec les choix qui s'expriment dans ses pièces. Sans doute ce procédé représentait-il pour lui une sorte d'idéal, qu'il dut cependant sacrifier pour ne pas bouleverser les habitudes de ses lecteurs. On peut d'ailleurs se demander ce qui, au fond, distingue les didascalies placées en marge et celles qui ne le sont pas⁸⁰. La première différence (et la plus évidente) tient à la forme même de la didascalie : en règle générale, les didascalies les plus courtes sont intégrées au dialogue, tandis que les plus longues sont rejetées dans la marge. À ce critère s'en ajoute un autre : si un geste, un mouvement ou un acte coïncide avec une parole, la didascalie figurera de préférence à l'intérieur du texte ("Florame le retenant"⁸¹) ; si, à l'inverse, le geste est indépendant de la parole, la didascalie sera elle-même autonome ("Daphnis sort" pendant que Géraste continue de parler⁸²). Dans la manière même dont elle se présente, la didascalie reflète donc le rapport qui s'établit entre la parole et

77 C'est-à-dire qu'elle rentre dans la coulisse, donc qu'elle quitte la scène.

78 Néanmoins, les didascalies qui figurent dans le dialogue créent une rupture, en particulier lorsqu'elles viennent interrompre les propos d'un personnage. Voir par exemple *La Galerie du palais*, IV 3 : (c'est Dorimant qui parle)

"Au lieu de lui ravir une belle maîtresse,

C'est prendre à son refus une beauté qu'il laisse.

Lysandre sort avec Aronte qui lui fait voir Dorimant et Célidée ensemble.

C'est lui faire plaisir, au lieu de l'affliger".

Les didascalies infrapaginales ignorent cet "inconvenient".

79 Les didascalies infrapaginales représentent ici 40 % du nombre total des didascalies.

80 Les premières sont toujours imprimées en petits caractères, tandis que les secondes ne se différencient en général des paroles prononcées par les personnages que par la présence d'italiques.

81 *La Suivante*, IV 6. Cette didascalie figure dans toutes les éditions.

82 Exemple précédemment cité.

le geste⁸³. En faisant disparaître ces différences, l'auteur accorde la prééminence au dialogue. Au demeurant, il n'est pas sûr que le lecteur des années 1630 lise systématiquement les didascalies placées en marge⁸⁴. Deux lectures semblent ainsi pouvoir se faire concurrence : celle qui consiste à ne retenir que la partie dialoguée, et celle qui à l'inverse, et à condition qu'elles soient suffisamment nombreuses, ne s'intéresse qu'aux didascalies.

Une même didascalie peut donc faire l'objet de réécritures successives. Elle peut aussi disparaître puis réapparaître suivant les choix de l'auteur ou de l'éditeur. Même si de grandes lignes se dessinent, le parcours suivi n'est pas toujours celui qu'on attendrait. Ainsi, à la scène 6 de l'acte III de *La Place royale*, la didascalie "Elle [Angélique] veut sortir du cabinet, mais Alidor la retient", placée en marge, devient en 1644 "Alidor la retenant" et demeure sous cette forme jusqu'en 1660. Rien, dans cette évolution, n'a de quoi nous surprendre : réduction de la phrase au profit de l'information la plus importante, abandon du procédé qui consiste à rejeter la didascalie dans la marge. En 1663, Corneille modifie à nouveau la didascalie et adopte alors une solution qui, étrangement, se rapproche de la formule initiale : "Alidor la retient comme elle veut s'en aller" (1663-1682)⁸⁵. On aura remarqué au passage la disparition de la didascalie qui désigne le lieu de l'action⁸⁶, procédé qui évite à l'auteur de montrer que la règle de l'unité de lieu n'est pas parfaitement respectée. Ce cas est loin d'être isolé. On constate en effet dans l'édition de 1682, une tendance, difficile à expliquer, à reprendre les didascalies telles qu'elles se présentaient dans les éditions originales. Ainsi, il est assez fréquent de voir le participe présent remplacé par un verbe conjugué : à la scène 6 de l'acte I^{er} de *La Galerie du palais* par exemple, la didascalie "Dorimant au libraire prenant un livre sur sa boutique" (1644-1660) devient en 1682 "Il prend un livre sur la boutique du libraire". Plus surprenant, et donc moins représentatif, est le cas de

83 Dans l'édition originale de *Mélite*, des signes typographiques sont même utilisés pour montrer le lien qui unit telle réplique et telle didascalie placée en marge :

"Mélitea ... aElle paraît au travers d'une jalousie, et dit ces vers cependant qu'Éraste lit le Sonnet tout bas" ; "Tirsisb ... bIl montre du doigt, la fin de son Sonnet à Éraste" ; "Érastec ... cFeignant de lui rendre son Sonnet. Il le fait choir et Tirsis le ramasse" (II scène dernière, p. 54).

Ailleurs, c'est un astérisque qui signale l'existence d'un lien entre la parole du personnage et la didascalie correspondante : "Cliton. Si proches du logis, il vaut mieux l'y porter* ... *Cliton et la Nourrice emportent Mélite pâmée en son logis, où Cloris les suit appuyée sur Lisis" (IV 4, p. 101).

Ces signes visent à éviter toute ambiguïté, car la didascalie est souvent placée à la frontière entre deux répliques.

84 On constate en outre que, dans certains exemplaires, les didascalies imprimées au bord de la page sont illisibles (partiellement ou totalement).

85 D'autres didascalies suivent la même évolution. Voir par exemple *Polyeucte*, IV 2 : "Polyeucte, seul, ses gardes s'étant retirés aux coins du théâtre" (1643-1654) devient "Les Gardes se retirent aux coins du Théâtre" (1660-1683).

86 Tel était déjà le cas de la didascalie précédente : "Angélique, voyant Alidor entrer en son Cabinet" disparaît dès 1644 pour ne plus réapparaître dans les éditions suivantes. Ce sera encore le cas des deux autres didascalies contenues dans la scène : "Angélique, seule en son Cabinet" ; "Alidor, sortant de la porte d'Angélique, et repassant sur le Théâtre".

Tite et Bérénice : à la scène 5 de l'acte V, la didascalie initiale "Domitian entre" est placée en marge dans l'édition de 1682, alors que dans les éditions précédentes elle était intégrée au texte⁸⁷.

IV. Fonction utilitaire et fonction ornementale

L'ajout de didascalies, dont la plupart remplissent ici une fonction purement utilitaire, s'explique par un souci de clarté. C'est ainsi, par exemple, que l'on peut justifier la présence en 1648 d'une série de didascalies à la scène 4 de l'acte II de *La Suivante* : "Amarante rentre, et Daphnis continue" ; "Amarante, revenant brusquement" ; "Amarante rentre, et Daphnis continue" ; "Daphnis à Amarante"⁸⁸. Ce souci de rigueur et de clarté se manifeste sous d'autres formes encore. Dans *Horace* par exemple, l'auteur ajoute en 1652 des didascalies qui relèvent presque toutes de la fonction destinatrice⁸⁹. Un dernier exemple : dans le dernier acte de *L'Illusion comique*, Corneille tient à préciser quel rôle joue chacun des personnages de la pièce-cadre ("Clindor représentant Théagène, Isabelle représentant Hippolyte, Lyse représentant Clarine"⁹⁰) et, par ce moyen, aide le lecteur à distinguer la fiction de la "réalité".

Plus surprenant est le cas de *Médée*, où toutes les didascalies ayant trait au spectaculaire n'apparaissent que dans l'édition de 1648⁹¹. Peut-être Corneille songe-t-il déjà à *Andromède*, où ce type de didascalie occupe naturellement une place centrale. Dans les tragédies à machines en général, le discours didascalique s'apparente à l'*ekphrasis*⁹². Ainsi, à propos d'*Andromède*, le dramaturge compare son travail à celui des peintres qui ont traité le même sujet : "Les peintres, qui cherchent à faire paraître leur art dans les nudités, ne manquent jamais à nous représenter Andromède nue au pied du rocher où elle est attachée

87 C'est même le seul cas de ce type que nous ayons relevé dans notre corpus.

88 Ces didascalies se maintiennent jusqu'en 1682.

89 "Horace à Curiace" (II 4) , "Le vieil Horace au Roi [...] à Sabine [...] au Roi [...] à Valère [...] au Roi [...] à Horace" (V 3). Ces didascalies sont conservées jusqu'en 1682.

90 *L'Illusion comique*, V 4. Ces didascalies correspondent à ce que nous avons appelé la fonction énonciative.

91 "Elle donne un coup de baguette sur la porte de la prison qui s'ouvre aussitôt, et en ayant tiré Égée elle en donne encore un sur ces fers qui tombent" (IV 5), "Médée lui donnant un coup de baguette qui le fait demeurer immobile", "Médée lui donnant un autre coup de baguette" (V 1), "Médée en haut sur un balcon" (V 5), "Médée en l'air dans un char tiré par deux dragons".

92 Rapprochement d'autant plus aisé que les sujets mythologiques inspirent tout autant les dramaturges que les peintres. Voir, par exemple, la décoration du premier acte d'*Andromède* : "Cette grande masse de montagnes et ces rochers élevés les uns sur les autres qui la composaient ayant disparu par un merveilleux artifice, laissent voir en leur place la ville capitale du royaume de Céphée, ou plutôt la place publique de cette ville. Les deux côtés et le fond du théâtre sont des palais magnifiques tous différents de structure, mais qui gardent admirablement l'égalité et les justesses de la perspective ...". On sait, par ailleurs, que la métaphore picturale est alors couramment utilisée par les théoriciens du théâtre (voir par exemple d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre*, I 6).

[...]. Ils me pardonneront si je ne les ai pas suivis en cette invention, comme j'ai fait en celle du cheval Pégase, sur lequel ils montent Persée pour combattre le monstre"⁹³. Même si ses choix ne concordent pas toujours avec celui des peintres, Corneille adopte une perspective proche de la leur. Il s'attache en effet à décrire les différents décors qui se succèdent au cours du spectacle, ainsi que l'attitude des personnages. Ces derniers peuvent rester immobiles comme dans une œuvre peinte ("Junon, dans son char au milieu de l'air"⁹⁴), mais ils peuvent aussi se mettre en mouvement ("Le ciel s'ouvre, et fait voir Mars en posture menaçante, un pied en l'air, et l'autre porté sur son étoile. Il descend ainsi à un des côtés du théâtre qu'il traverse en parlant, et sitôt qu'il a parlé, il remonte au même lieu dont il est parti"⁹⁵). L'auteur dresse au passage la liste de tous les objets (accessoires, machines, toiles peintes) que suppose l'organisation d'un tel spectacle⁹⁶. Il restitue en outre les impressions d'un spectateur (réel ou potentiel) devant une scène prête à s'animer. Corneille joue donc ici le rôle de décorateur, ce qui ne l'empêche pas de saluer le travail de Torelli⁹⁷, et la précision avec laquelle il décrit ces décors semble prouver que ces descriptions reflètent avant tout la réalité du spectacle. Il ne s'agit donc pas tant pour lui de donner des instructions à un futur décorateur que de reconstituer le décor tel qu'il a existé. Dès lors, conformément au souhait exprimé par Corneille, le lecteur pourra ressentir des émotions analogues à celles du spectateur. On trouve d'ailleurs, sous la plume du poète, une série d'adjectifs qui expriment les réactions (possibles ou réelles) du public : "étrange", "merveilleux", "horrible"⁹⁸, etc. L'auteur exprime encore sa

93 *Andromède*, argument.

94 *Ibid.*, IV 5.

95 *La Conquête de la toison d'or*, I 1.

96 Citons, à titre d'exemple, ce passage d'*Andromède* : "Les vagues fondent sous le théâtre, et ces hideuses masses de pierres, dont elles battaient le pied, font place à la magnificence d'un palais royal. On ne le voit pas tout entier, on n'en voit que le vestibule, ou plutôt la grande salle, qui doit servir aux noces de Persée et d'Andromède. Deux rangs de colonnes de chaque côté, l'un de rondes et l'autre de carrées, en font les ornements. Elles sont enrichies de statues de marbre blanc d'une grandeur naturelle, et leurs bases, corniches, amortissements, étalent tout ce que peut la justesse de l'architecture. Le frontispice suit le même ordre, et par trois portes dont il est percé il fait voir trois allées de cyprès, où l'œil s'enfonce à perte de vue" (décoration du quatrième acte). Nous soulignons.

97 "J'ai été assez heureux à les [les machines] inventer et à leur donner place dans la tissure de ce poème, mais aussi faut-il que j'avoue que le sieur Torelli s'est surmonté lui-même à en exécuter les desseins, et qu'il a eu des inventions admirables pour les faire agir à propos, de sorte que s'il m'est dû quelque gloire pour avoir introduit cette Vénus dans le premier acte, qui fait le nœud de cette tragédie par l'oracle ingénieux qu'elle prononce, il lui en est dû bien davantage pour l'avoir fait dans cette magnifique étoile, avec tant d'art et de pompe, qu'elle remplit tout le monde d'étonnement et d'admiration. Il en faut dire autant des autres que j'ai introduites et dont il a inventé l'exécution, qui en a rendu le spectacle si merveilleux, qu'il sera malaisé d'en faire un plus beau de cette nature" (*ibid.*, argument).

98 Voir par exemple *La Conquête de la toison d'or*, décoration du premier acte : "Ce théâtre horrible fait place à un plus agréable" ; *Andromède*, décoration du premier acte : "Cette grande masse de montagnes et ces rochers élevés les uns sur les autres qui la composaient ayant disparu en un moment par un merveilleux artifice, laissent voir en leur place la ville capitale du royaume de Céphée". D'autres procédés de style montrent que Corneille s'efforce de restituer les impressions du spectateur : "Ces rochers sont d'une pierre blanche et luisante, de sorte que comme l'autre théâtre était fort chargé d'ombres, le changement subit de l'un à l'autre fait qu'il semble qu'on passe de la nuit au jour" (*ibid.*). Nous soulignons.

fierté devant les innovations techniques dont a pu bénéficier telle ou telle de ses pièces. C'est ainsi que, pour ouvrir le troisième acte de *La Conquête de la toison d'or*, il écrit : "Nos théâtres n'ont encore rien fait paraître de si brillant, que le palais du roi Aète, qui sert de décoration à cet acte"⁹⁹. La didascalie par laquelle il décrit la décoration du prologue, qui célèbre le mariage du couple royal, offre à Corneille l'occasion d'adresser un compliment au souverain :

"L'ouverture du théâtre fait voir un pays ruiné par les guerres, et terminé dans son enfoncement par une ville, qui n'en est pas. Ce qui marque le pitoyable état où la France était réduite, avant cette faveur du ciel, qu'elle a si longtemps souhaitée, et dont la bonté de son généreux monarque la fait jouir à présent".

Certes, malgré leur richesse, les didascalies ne remplacent pas le spectacle, mais elles en sont bien une traduction littéraire. Ce que le lecteur n'aura pas vu, il pourra fort bien l'imaginer, à moins que ce lecteur ait lui-même été spectateur, auquel cas les didascalies raviveront ses souvenirs.

C'est bien en effet le point de vue du spectateur qu'adopte Corneille. Ainsi, à l'acte II de *La Conquête de la toison d'or*, il décrit la métamorphose du paysage et, par là même, fait état des émotions ressenties par le spectateur : "La rivière de Phase, et le paysage qu'elle traverse, succèdent à ce grand jardin, qui disparaît tout à coup". Ce qui n'était qu'ébauché avec *Médée* prend donc ici toute son ampleur. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver dans l'une et l'autre pièces des expressions similaires : "Ce palais doré se change en un palais d'horreur, sitôt que Médée a donné un coup de baguette" fait écho à "Elle donne un coup de baguette sur la porte de la prison qui s'ouvre aussitôt, et en ayant tiré Égée elle en donne encore un sur ces fers qui tombent"¹⁰⁰. L'auteur met tout en œuvre pour éblouir le regard du public¹⁰¹, mais aussi pour nourrir l'imagination du lecteur. Il semble en effet que, dans les tragédies à machines, les didascalies se situent à la frontière entre lecture et représentation. Elles contiennent les informations nécessaires à l'élaboration du spectacle mais, en reconstituant la représentation

99 Voir aussi *La Conquête de la toison d'or*, IV 5 : "L'Amour y paraît seul, et sitôt qu'il a parlé il s'élance en l'air, et traverse le théâtre en volant, non pas d'un côté à l'autre, comme se font les vols ordinaires, mais d'un bout à l'autre, en tirant vers les spectateurs, *ce qui n'a point encore été pratiqué en France de cette manière*". Nous soulignons.

100 *Ibid.*, seconde décoration du troisième acte ; *Médée*, IV 5. Voir aussi "Médée s'envole encore plus haut sur un Dragon" (*La Conquête de la toison d'or*, V 5), qui fait écho à "Médée s'envole sur un char tiré par deux dragons" (*Médée*, V 6).

101 D'où la présence de mots appartenant au champ lexical du regard : "Ce dernier spectacle présente à la vue une forêt épaisse ..." (*La Conquête de la toison d'or*, décoration du quatrième acte) ; "Le ciel s'ouvre, et fait paraître le palais du soleil, où l'on le voit dans son char tout brillant de lumière s'avancer vers les spectateurs [...]". Ces trois théâtres qu'on voit tout à la fois font un spectacle tout à fait agréable, et majestueux" (*ibid.*, V 6), etc. Nous soulignons.

telle qu'elle a probablement eu lieu, elles comblent aussi les attentes du lecteur. La preuve en est, même si elles laissent deviner l'existence de machines, les didascalies ne donnent aucune instruction sur la manière dont celles-ci doivent être utilisées. Corneille met surtout en avant les effets produits par l'illusion théâtrale : à la scène 7 de l'acte V de *La Conquête de la toison d'or* par exemple, il décrit, suivant une image courante dans la poésie baroque, le soleil qui "disparaît en baissant, comme pour fondre dans la mer". Aussi l'une des principales préoccupations du dramaturge est-elle de rendre les plus naturels possible les artifices propres à l'art théâtral. Citons, à titre d'exemple, cet extrait d'*Andromède* : "Ici le tonnerre commence à rouler avec un si grand bruit, et accompagné d'éclairs redoublés avec tant de promptitude, que cette *feinte* donne de l'épouvante, aussi bien que de l'admiration, tant elle approche du *naturel*"¹⁰².

Le commentaire que l'auteur consacre à sa pièce, dans l'argument puis dans l'examen de 1660, nous aide à mieux comprendre la manière dont les didascalies doivent être interprétées. D'abord, Corneille explique que sa tragédie est avant tout destinée à procurer un plaisir visuel :

"Souffrez que la représentation supplée au manque des beaux vers que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Cinna*, ou dans *Rodogune*, parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions"¹⁰³.

Au *docere* et au *movere* l'auteur préfère donc le *placere*. Et la distinction qu'il établit ici lui permet de préciser ce qui fait la spécificité de la tragédie à machines. Au plaisir visuel s'ajoute le plaisir auditif, ce que Corneille ne manque pas de rappeler au passage : "Chaque acte aussi bien que le prologue a sa décoration particulière, et du moins une machine volante, avec un concert de musique, que je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine"¹⁰⁴. Quelques-unes des didascalies contenues dans la pièce témoignent ainsi de la place accordée à la musique : "Chœur de musique, cependant que Persée combat le monstre"¹⁰⁵, etc. Il semble même que certains des choix faits par le dramaturge aient été dictés par la dimension spectaculaire de la

102 *Andromède*, II 4. Nous soulignons.

103 *Ibid.*, argument.

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*, III 3.

pièce : "Nos globes célestes où l'on marque pour constellations Céphée, Casiope, Persée, et Andromède, m'ont donné jour à les faire enlever tous quatre au ciel sur la fin de la pièce, pour y faire les noces de ces amants, comme si la terre n'en était pas digne"¹⁰⁶. Corneille explique également qu'il a dû quelquefois sacrifier le principe de vraisemblance au profit du nécessaire : ainsi, il est difficile de faire apparaître ou disparaître un dieu dans un lieu fermé (la salle d'un palais par exemple) ; mais, comme le remarque encore l'auteur, la disposition même du théâtre fait oublier aux spectateurs cette invraisemblance¹⁰⁷. Loin de ne constituer que de simples ornements, les scènes spectaculaires jouent un rôle décisif dans la conduite de l'intrigue : les machines "ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés, elles en font le nœud et le dénouement"¹⁰⁸. Les didascalies correspondantes n'ont donc pas seulement une fonction ornementale, elles ont également une fonction utilitaire.

Le dramaturge ne se contente pas d'imaginer (d'"inventer", dit Corneille) les décors ou les machines ; il doit aussi en donner une idée à travers ce qu'il en dit ("leur donner place dans la tissure [du] poème"). Et ce sont précisément les didascalies qui joueront ce rôle. Reste maintenant à savoir sous quelle forme elles se présenteront. L'auteur s'en explique dans l'examen d'*Andromède*, où il distingue ce que l'on appelle aujourd'hui les didascalies internes et les didascalies externes :

"Les diverses décorations dont les pièces de cette nature ont besoin, nous obligeant à placer les parties de l'action en divers lieux particuliers, nous forcent de pousser un peu au-delà de l'ordinaire l'étendue du lieu général qui les renferme ensemble, et en constitue l'unité. Il est malaisé qu'une ville y suffise, il y faut ajouter quelques dehors voisins, comme est ici le rivage de la mer"¹⁰⁹. C'est la seule décoration que la fable m'a fournie, les quatre autres sont de pure invention. *Il aurait été superflu de les spécifier dans les vers, puisqu'elles sont présentes à la vue*, et je ne tiens pas qu'il soit besoin qu'elles soient si propres à ce qui s'y passe, qu'il ne se soit pu passer ailleurs aussi commodément"¹¹⁰.

106 *Ibid.*, examen.

107 Voir l'examen d'*Andromède* : "Par exemple, le premier acte est une place publique ... pour y trouver quelque manque de justesse".

108 *Ibid.*, argument.

109 C'est ainsi que la didascalie initiale précise : "La scène est en Éthiopie, dans la ville capitale du royaume de Céphée, *proche de la mer*". Nous soulignons.

110 Je souligne.

Même s'il ne le cite pas, Corneille exprime manifestement son opposition à d'Aubignac qui, dans sa *Pratique du théâtre*, estime que les indications scéniques doivent être prises en charge par les personnages eux-mêmes, afin que vers et prose ne se mélangent pas¹¹¹. C'est dire aussi que les didascalies ne font pas vraiment partie du poème dramatique et qu'elles ne sont en somme que le reflet du spectacle (passé ou à venir).

Cette analyse nous conduit finalement à distinguer deux grandes familles de didascalies : d'une part, celles qui se réduisent à leur fonction utilitaire (ce sont d'ailleurs celles-là que Corneille privilégie en général à partir de 1644¹¹²) ; d'autre part, celles qui reflètent la dimension spectaculaire de la pièce et dont la fonction principale consiste à agrémenter la lecture du texte (*Clitandre*, *Andromède* et *La Conquête de la toison d'or*). C'est suivant cette logique, semble-t-il, que l'on peut comprendre les modifications de toutes natures (ajouts, suppressions ...) intervenues dans les différentes éditions.

* *
*
*

Suivant la logique mise en œuvre par Corneille lui-même dans les différentes éditions de ses pièces, nous avons ici considéré les didascalies principalement du point de vue du lecteur. Il apparaît en effet qu'une bonne partie d'entre elles lui soit exclusivement destinée : soit parce qu'elles ne peuvent se concrétiser sur scène, soit parce qu'elles viennent se substituer à la représentation elle-même. Dans tous les cas, le discours didascalique permet d'instaurer entre l'auteur et son lecteur un rapport privilégié. Détenteur d'informations inaccessibles au spectateur, le lecteur aura le pouvoir d'anticiper et, ainsi, la capacité de mieux interpréter les propos des personnages. Dès lors, selon la volonté exprimée par Corneille, le plaisir du lecteur sera d'une qualité égale à celui du spectateur. Le souci de répondre aux attentes de son lectorat se reflète aussi dans la manière dont l'auteur réécrit ses didascalies. En effet, les changements que l'on peut y observer n'ont guère de conséquences sur la

111 Voir le commentaire de G. Couton (*Œuvres complètes*, t. II, p. 1401) : "D'Aubignac constate que les décors des actes III et V d'*Andromède* sont, dans le texte même, 'fort adroitement expliqu[és] et avec une délicatesse digne du théâtre des Grecs'. En revanche, pour comprendre les décors des actes I et III, il a été obligé d'avoir recours à la description qui précède chaque acte. À quoi Corneille répond, sans nommer l'abbé – il ne lui fera jamais cet honneur : 'Il aurait été superflu ...'".

112 Voir, par exemple, les rares didascalies contenues dans *Tite et Bérénice* (1671). Elles indiquent soit le lieu de l'action ("La scène est dans le palais impérial"), soit l'identité du destinataire ("Domitian à Bérénice", III 2, "Tite à Bérénice", III 5 et "Tite à Bérénice", V 5), soit l'entrée ou la sortie d'un personnage ("Tite à Bérénice qui se retire", III 5, "Tite en rentrant", IV 5 et "Domitian entre", V 5). Elles correspondent donc respectivement à la fonction locative, à la fonction destinatrice et à la fonction kinésique.

représentation elle-même, mais plutôt modifient le regard que le lecteur peut porter sur le texte dans son ensemble.