

Les débuts de la tragédie française. Quelques observations concernant les didascalies

Judit LUKOVSKI

Nous nous proposons d'examiner d'une façon microscopique un phénomène dont il existe une description théorique suffisante depuis un certain temps, mais dont la démonstration pratique manque toujours. Il s'agit de voir de près la problématique de la *didascalie* dans un genre précis, dans des périodes précises, déterminées par le genre même. C'est la *tragédie française* qui nous préoccupe du point de vue de la nature des didascalies : par conséquent, l'étude se bornera à la Renaissance et au XVII^e siècle.

Notre but n'est pas de donner une vision globale des tragédies des siècles mentionnés mais, avant tout, de trouver des exemples de théâtre qui peuvent vraiment représenter leurs époques respectives, de la perspective de cette seule question concernant les didascalies. Après avoir longuement hésité, nous avons choisi la *Cléopâtre captive* de Jodelle pour l'époque de la Renaissance. Pour le XVII^e siècle, nous nous sommes sentie obligée de prendre au moins deux exemples, l'un pour la tragédie irrégulière, l'autre pour la tragédie régulière, le premier étant *Scédase ou l'hospitalité violée* de Hardy, l'autre *Horace* de Corneille.

Pour fonder la légitimité et l'intérêt de l'analyse des didascalies dans des textes dramatiques, nous pouvons nous référer à Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau, Michael Issacharoff, Anne Ubersfeld et Michel Pruner, entre autres. Sans nier le fait que le terme *didascalie* ne figurait même pas dans la langue française pour les périodes étudiées, nous devons constater que le phénomène existait bien. C'est seulement avec la naissance de la mise en scène en tant que profession, que le terme *didascalie* s'installe dans la langue des gens de théâtre.

Nous entendons par *didascalie* tous les éléments textuels d'une pièce de théâtre qui nous enseignent (voir l'étymologie) les conditions extérieures et intérieures de l'action dramatique qui constituent la base de l'œuvre ; les personnages étant conçus (d'après Aristote) comme participants de cette action. Normalement, ces éléments didascaliques trouvent leurs places dans la deuxième partie de la dichotomie dialogue / partie textuelle non-dialoguée. Mais deuxième ne veut pas dire secondaire. Avant tout, parce que le sujet de l'énonciation (pour reprendre le terme d'Anne Ubersfeld) dans cette partie textuelle est l'auteur lui-même¹. Cette intervention directe de l'auteur (direct par rapport aux dialogues où il n'est présent qu'indirectement, caché derrière son personnage) justifie suffisamment une lecture méthodique des didascalies qui – même si dans la représentation, elles sont menacées d'être modifiées et mutilées – font partie intégrante de l'œuvre théâtrale imprimée. Nous ne considérerons pas les didascalies comme texte à double

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 17-18.

destinataire, comme le fait Jean-Marie Thomasseau (l'un étant un praticien de théâtre : metteur en scène, comédien, etc. et l'autre un lecteur)², parce que, de toute façon, pour les deux, c'est l'acte de lecture qui constitue la rencontre initiale avec le texte. Par ailleurs, nous considérons toute lecture des textes dramatiques comme travail de « mise en scène mentale ». Dans cette conception, le texte du drame n'est autre qu'un scénario pour des représentations virtuelles. Et un dernier geste justificatif pour l'étude des didascalies (considérées par Roman Ingarden p. ex. comme textes secondaires) est le paradoxe suivant : il n'y a pas de pièce de théâtre sans didascalies tandis que sans dialogues, on en a déjà vue (Beckett, *Actes sans parole*).

Dans ce qui suit, on verra le pourquoi de cette justification, avant de commencer la présentation de notre sujet. Nous savons que la didascalie est la partie textuelle non-dialoguée d'une pièce de théâtre (comme à titre d'exemple : le titre, le sous-titre, la désignation des limites des séquences, la liste des personnages, le nom des personnages et les instructions scéniques). De cette énumération qui ne se veut pas exhaustive, les instructions scéniques sont celles qui comportent souvent des qualités littéraires en dehors des informations pratiques, se prêtant ainsi à l'analyse littéraire. Mais le texte que nous analyserons dans une première étape ne possède aucune instruction scénique. Et pourtant, on peut faire des observations à propos des didascalies qui contribuent à compléter et à éclaircir le monde scénique de Jodelle. Nous nous expliquerons dans ce qui suit.

Avant d'entamer l'examen de la *Cléopâtre captive*, nous rappellerons quelques faits d'histoire littéraire (ou plutôt théâtrale), notamment que le besoin de préciser certaines informations fonctionnelles existait déjà dans l'Antiquité. Au Moyen Age, on a rédigé tout un système d'informations de cette nature, mais celui-ci se développait en dehors du texte de la pièce, parallèlement à cette dernière. Au XV^e siècle, dans la représentation des mystères, on utilise déjà des livrets de « mise en scène » (pour employer un terme anachronique), avec des précisions sur l'agencement scénique. Cela prouve que les dramaturges ont toujours été conscients du fait que le travail d'écrire pour la scène différait des autres modes d'écriture.

La *Cléopâtre captive* de Jodelle³, qui date de 1552, est considérée comme la tragédie française qui sert d'exemple pour les générations suivantes. La pièce est divisée en cinq actes, séparés par les strophes du chœur. Il y a très peu d'action et beaucoup de lamentations. L'Ombre presque obligatoire apparaît dans le premier acte et il y a un récit dans le dernier. Ce schéma sera par ailleurs suivi par Garnier et ses contemporains.

En ce qui concerne la partie didascalique de ce texte, nous reprenons la constatation la plus importante : il n'y a pas (encore) d'instructions scéniques. Certaines informations qui sont à connaître à propos de la mise en scène, s'immiscent dans le dialogue des personnages. Leurs valeurs fonctionnelles sont

² THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, n° 53, p. 79-104.

³ JODELLE, Étienne, *Cléopâtre captive*, document électronique. Toutes nos références renvoient au site suivant : <http://gallica.bnf.fr/Catalogue/notices/nd/FRBNF37227878.htm>

ainsi encore plus grandes que celles des indications scéniques à venir parce que ces instructions prononcées à haute voix ne peuvent pas être soumises à des omissions, des ajouts ou des distorsions à la représentation. Pour donner un exemple, nous prendrons le cas des *noms*. Pour arriver à la liste des personnages, nous passerons par une partie didascalique qui est représentée au commencement par le titre (*Cléopâtre captive*), par un sous-titre (*tragédie*), qui sont suivis du nom de l'auteur : Étienne Jodelle, Parisien. Le message complexe : « Jodelle, fier d'être parisien, passionné de la culture des Anciens, vous raconte l'histoire connue par des gens cultivés de Cléopâtre, sous une forme héritée des mêmes Anciens » se lit de ces quelques éléments. Ce n'est qu'après cette série d'informations que nous lisons la liste des *Personnages*, qui est une liste fonctionnelle, où on nous donne, dans l'ordre pratique de l'entrée en scène, le nom des personnages. En dehors de leur nom, il n'y a pas de précision (de rang, d'âge, de rapport entre les personnages, etc.). Tout se passe comme si les noms seuls devaient suffire à identifier les caractères. Cette hypothèse repose sur la large culture des lettrés de la Renaissance. Dans certains cas, Jodelle ne se contente pas de donner le nom d'un personnage dans la liste et devant chaque réplique prononcée. Il veut voir (plus exactement ouïr) apparaître le nom lors du spectacle. C'est ce qui le pousse à créer un *Prologue* où l'on nomme (nous supposons : dans les cadres d'une pantomime) les principaux personnages. Cette obsession de nommer, d'identifier se renforce dans les cas, où le personnage se nomme dans une ou plusieurs répliques : « L'Ombre d'Antoine : Moy (dy-je) Marc-Antoine ...⁴ » ou en nomme un autre, dont l'identité doit être évidente pour le spectateur : « Octavian : Contentez-vous, Cléopâtre ...⁵ »

En ce qui concerne les instructions scéniques qui s'immiscent dans les dialogues, nous en avons repérées une quarantaine. Sans vouloir, à tout prix, construire un système de classification original, nous adoptons celui de Michael Issacharoff qui distingue, selon leur fonction, les types suivants des didascalies verbales : nominative (les didascalies désignent celui ou celle qui parle), destinatrice (didascalies indiquant celui à qui on s'adresse), mélodique (les didascalies qui décrivent la façon de parler) et locative (celles qui fournissent des précisions sur le lieu scénique où doit s'accomplir l'acte de la parole), et deux types de didascalies visuelles : celles qui concernent soit le jeu de l'acteur (ses gestes, sa mimique, ses mouvements), soit son apparence physique (son costume, son maquillage, sa coiffure)⁶. D'après notre inventaire – dans lequel nous ne reprenons pas les éléments à fonction nominative parce que l'emploi des noms en tête des répliques est conforme à l'usage – les didascalies à fonction visuelle dominent dans ce texte. Il y en a à peu près quinze pour préciser le jeu de l'acteur et quinze pour déterminer l'apparence physique. La majorité de ces indications incorporées dans les dialogues définit le jeu ou l'apparence de Cléopâtre elle-même. La phrase de Proculée,

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ ISSACHAROFF, Michael, « Texte théâtral et didascalecture », in *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti 1985, p. 25-41.

prononcée en regardant Cléopâtre morte (« Je me pâme à demi⁷. ») passe pour une des rares exceptions. Il importe peu qui est celui qui parle, il est toujours question de Cléopâtre. Et quand c'est elle qui prend la parole, qui n'est qu'une lamentation d'un bout à l'autre de la pièce, elle accentue avec les mots ce que le public doit voir, souvent déjà avant la déclaration : « Permettez mes sanglots⁸ » ; « ...mes larmes / Parlent assez⁹ » ; « ...des gouttes de mes yeux¹⁰ ». Le fait de pleurer est ainsi accentué à plusieurs reprises. Dans ces cas, l'information visuelle est accompagnée d'une information verbale qui la met encore plus en relief. Quand les autres personnages y ajoutent, quant à eux, une information pareille, comme : « Charmium : Mais pourquoi perdez-vous tant de larmes piteuses¹¹ ? », la redondance est à son comble. « La représentation théâtrale est toujours redondante » – écrit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de théâtre*¹². Et, de continuer : « Il en résulte une dévalorisation informationnelle, mais aussi une cohérence et une clarté accrue de l'univers dramatique¹³. » C'est grâce à la répétition par différents canaux (verbal et visuel) du même énoncé que nous nous faisons une idée de la figure de Cléopâtre. Et c'est ce qui assure cette beauté archaïque, incantatoire propre au spectacle tragique de la Renaissance.

La deuxième étape de ce travail vise à démontrer la tendance vers l'emploi de plus en plus fréquent des instructions scéniques dans l'histoire des tragédies. Nous analyserons pour ce faire une pièce de Hardy, *Scédase ou l'hospitalité violée*.¹⁴ La date supposée de la création se situe entre 1605-1615, cinquante ans après la *Cléopâtre* de Jodelle. Dans cette tragédie irrégulière, nous voyons apparaître dans la partie didascalique quelques *instructions scéniques*. La quantité des instructions scéniques reste encore minime : sur les 1370 vers de la tragédie, il n'y en a que neuf dont quatre ont la fonction destinatrice : « Léonide (à Scédase)¹⁵ » par exemple. Il est à savoir que dans cette tragédie il y a deux éléments de l'action inacceptables pour les générations à venir, passionnées pour la tragédie régulière et ayant horreur de tout ce qui peut choquer les bienséances. En effet, premièrement le texte implique que la scène du viol des deux sœurs immaculées devait être représentée. Le deuxième élément choquant est que les jeunes filles sont ensuite tuées sur la scène même. De ces deux éléments, il n'y a que le meurtre qui est désigné verbalement dans des instructions pudiques, où l'auteur ne précise pas le comment de ce geste. (« Euribiade tue Théane¹⁶. » ; « Charilas tue Evexipe¹⁷. ») C'est dans

⁷ JODELLE, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹¹ *Ibid.*, p. 90.

¹² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ HARDY, Alexandre, *Scédase ou l'hospitalité violée*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, sous la dir. de J. Scherer, Paris, Gallimard, 1975, p. 85-131.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

l'« Argument » de cette tragédie, placé après le titre, le sous-titre, le nom de l'auteur et avant la liste des « Acteurs » que nous apprenons que les deux séducteurs « sans respect de l'hospitalité, en jouissent par force, et non contents de telle violence, les égorgent ...¹⁸ ». *Scédase* est alors une des nombreuses pièces de Hardy (il en a créées plus de cinq cents) qui ont pour sujet central un problème d'ordre sexuel que – selon Jacques Scherer – « seules ou à peu près l'époque de Hardy et la nôtre ont osé traiter¹⁹. » Osé, mais nous avons bien vu, que c'est toujours avec prudence, puisqu' « [o]n sait comment les bienséances ont proscrit ou déguisé pendant des siècles cette sorte de problème²⁰. » Comme dans *Cléopâtre captive*, nous avons ici aussi des répliques qui contiennent des instructions scéniques indirectes concernant l'apparence physique des personnages. Ainsi, nous savons qu'Evexipe a de « beau[x] sein[s] d'albâtre », et de « blonds cheveux » par exemple²¹. Par contre, dans cette pièce, nous trouvons beaucoup plus d'instructions indirectes concernant le jeu de l'acteur que dans la *Cléopâtre* de Jodelle. Une des explications possibles est que Hardy était aussi comédien. Il savait, par expérience, quels sont les moments de l'actions où le comédien peut avoir besoin de cette sorte d'appui. Pour donner un exemple : toute la scène du viol se passe d'indications scéniques mais dans les répliques, l'auteur nous précise certains gestes et mouvements à exécuter. Pour les filles nous avons : « Théane : Et d'ongle et de dent Théane se prépare²² » et pour les garçons : « Euribiade : Souffre au moins qu'un baiser cueilli dessus de ta bouche...²³ ». Puisque ce n'est pas une pièce régulière, l'auteur n'observe ni l'unité de lieu, ni l'unité de temps. Sparte, le palais d'Archidame, une rue pour réunir les deux jeunes hommes et leur mentor, la ferme (extérieur et intérieur) de Scédase à Leuctres, le chemin qui y mène. Pour rendre compréhensible l'arrangement spatial de l'action, Hardy est obligé de se servir de nombreuses remarques par rapport au lieu. (Dans la *Cléopâtre* de Jodelle nous n'en avons pas trouvé du tout.) Avant l'« Acte premier », nous avons une instruction générale pour toute la pièce : « La scène est à Sparte et à Leuctres²⁴. » Pour les détails, il y a des répliques qui aident à les préciser. On parle de la maison de Scédase qui est « un pauvre hameau²⁵ » ; « un temple vénérable²⁶ » ; « une maison sans orgueil, riche en sa pauvreté²⁷ », ce qui prouve que Hardy est conscient de la possibilité de suggérer des prises de position morales par l'intermédiaire du décor. Et comme Corneille nous explique « ... ce n'est pas une nécessité de ne mettre que

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹ SCHERER, Jacques, Notice au *Théâtre du XVII^e*, I. p. 1170

²⁰ *Ibid.*, p. 1170.

²¹ HARDY, p. 110.

²² *Ibid.*, p. 110.

²³ *Ibid.*, p. 108.

²⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁵ *Ibid.*, p. 92.

²⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

des infortunes des rois sur le théâtre. Celles des autres hommes y trouvaient place, s'il leur arrivait d'assez illustre ...²⁸ ». Il cite justement l'exemple de *Scédase* dont l'infortune n'est pas indigne aux yeux de Corneille d'être mise sur la scène. Ce que Corneille critique dans l'œuvre de Hardy, c'est « ...qu'on y parlât du violement effectif de [ces] deux filles ...²⁹ » Comme nous venons de le constater, Hardy ne se contente pas d'en faire parler, il nous le fait montrer.

L'évocation du nom de Corneille et de toute cette problématique de montrer ou de ne pas montrer des situations choquantes sur la scène nous amène à notre troisième étape, celle d'*Horace*, une tragédie régulière. Avec la pièce de Corneille, nous voyons renforcée notre hypothèse selon laquelle à travers des époques de l'histoire de la tragédie, on peut observer une hausse continue du nombre des didascalies. Mais le cas d'*Horace* est intéressant non seulement du point de vue quantitatif, mais aussi à cause d'un malentendu qui aurait pu être évité, si Corneille, dans la première version, avait déjà utilisé une certaine instruction scénique. Je précise cette idée dans ce qui suit. D'abord citons Corneille : « C'est une croyance assez générale que cette Pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, si les derniers Actes répondaient aux premiers. Tous veulent que la mort de Camille en gâte la fin³⁰. » Cette fin est qualifiée « brutale et froide » par l'opinion public, d'après une lettre de Chapelain à Balzac³¹. Corneille se défend contre cette remarque critique sévère en écrivant que cela

... serait plutôt la faute de l'Actrice que la mienne, parce que quand elle [Camille] voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur si naturelle au sexe lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre, comme je le marque dans cette impression³².

N'oublions pas que cet « Examen » n'apparaît que dans l'édition de 1660, ce qui veut dire que depuis sa création la pièce laissait discuter les doctes à propos des bienséances mal observées dans la cinquième scène de l'acte IV. A partir de 1660, Corneille a modifié ses indications scéniques de ce passage pour bien préciser que le coup mortel était donné à Camille dans les coulisses. Les instructions en question sont les suivantes : « Horace mettant la main à l'épée, et poursuivant sa sœur qui s'enfuit³³ » ; « Horace, revenant sur le théâtre³⁴ », et « Camille, blessée derrière le théâtre³⁵ » Alors, la conviction, voire le préjugé de Corneille de « la frayeur si naturelle au sexe » ne suffit plus pour créer ce monde nettement divisé en une partie masculine et en une autre féminine, bien distinctes. « Corneille ne confond jamais

²⁸ CORNEILLE, Pierre, « Deuxième Discours », in *Œuvres Complètes III*, sous la dir. de G. Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 144.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 839 (« Examen »)

³¹ *Ibid.*, p. 1560 (notes).

³² *Ibid.*, p. 839 (« Examen »).

³³ *Ibid.*, p. 887.

³⁴ *Ibid.*, p. 888.

³⁵ *Ibid.*, p. 888.

les hommes et les femmes. Bien mieux, il semble accorder à chaque sexe une "nature" propre³⁶. » Pour faire valoir cette vision bipolaire, il est obligé d'utiliser le moyen – peut être trop technique pour lui – d'ajouter des instructions scéniques aux répliques.

Pour répondre à l'exigence devenue impérative de l'unité de lieu, il a également recours à ce moyen sans équivoque au début de la pièce. « La scène est à Rome, dans une salle de la maison d'Horace³⁷. » Il y revient dans l'« Examen » pour dire que : « bien que l'unité y soit exacte, elle n'est pas sans quelque contrainte³⁸. » Il se sent obligé d'y revenir dans le deuxième *Discours* aussi pour expliquer quelles nécessités dans l'action font que cette unité n'est que difficilement soutenable. Comme nous voyons, dans le cas de *Corneille*, c'est souvent l'effort pénible fait envers les exigences extérieurs (les doctes) qui le pousse à utiliser des didascalies qui lui assurent une sorte d'autodéfense. Par contre, dans les dialogues, nous trouvons plusieurs éléments didascaliques qui naissent d'une nécessité intérieure de l'action qui n'est simple que par contrainte. De même, le lieu qui y convient n'est uni que par contrainte. Les personnages doivent entrer et sortir pour vivre les différents moments – se déroulant autre part – de l'action. C'est pourquoi il y a tant de didascalies par rapport aux mouvements (aux déplacements) des personnages. Fréquentes sont des phrases comme : « Sabine : Je vous laisse³⁹. » ; « Camille : Il revient ...⁴⁰ » ; « Sabine : On vient à ton secours⁴¹. » ; « Sabine : Allons, ma sœur, allons ...⁴² » ; « Sabine : Suivons-le promptement, ...⁴³ ».

Ainsi, tandis que dans *Cléopâtre captive*, Jodelle, avec des didascalies décrivant l'apparence physique de Cléopâtre, essaie de maintenir notre intérêt pour ce qui se passe sur la scène par une *image pathétique* : *Corneille*, lui, nous offre une action dynamique dont la caractéristique est assurée par une *suite de changements de la constellation des personnages*.

³⁶ DOUBROVSKY, Serge, « Horace ou la conquête de soi », in *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 133.

³⁷ CORNEILLE, p. 844.

³⁸ CORNEILLE, p. 841 (« Examen »).

³⁹ *Ibid.*, p. 848.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 864.

⁴¹ *Ibid.*, p. 866.

⁴² *Ibid.*, p. 867.

⁴³ *Ibid.*, p. 878.