

L'Alinéa théâtral : Racine et le théâtre imprimé du dix-septième siècle

Cet article présente les résultats d'une enquête sur un phénomène auquel tous ceux qui auront lu les pièces de Racine auront été sensibles, sans, peut-être, en être conscients. J'en suis devenu conscient en lisant *Andromaque* dans l'édition de Georges Forestier (basée sur l'édition originale de 1668)¹. En particulier, j'ai été frappé par la présentation typographique du début du discours de Pyrrhus, quand il vient expliquer à Hermione son manquement à la parole donnée et son intention d'épouser Andromaque :

Vous ne m'attendiez pas, Madame, et je vois bien

Que mon abord ici trouble votre entretien.

Je ne viens point armé d'un indigne artifice

D'un voile d'équité couvrir mon injustice. (IV. 5. 1283-86)

J'ai vite constaté que c'est le seul alinéa figurant dans un discours de personnage dans la totalité de la pièce. D'ailleurs, consultant l'édition de Jean Rohou (basée sur la dernière édition revue par Racine et publiée en 1697), j'ai pu remarquer que cet alinéa n'y figure même pas, ni aucun autre de la sorte, en quoi Rohou se montre fidèle à son édition de base². Forestier, fidèle lui aussi, a reproduit un alinéa présent dans l'édition originale (Paris : Théodore Girard, 1668)³. Cet alinéa s'explique peut-être facilement, marquant une transition entre, d'une part, les premiers mots que Pyrrhus dit spontanément à Hermione dès qu'il la voit, et d'autre part, le début d'un discours qui donne l'impression d'avoir été soigneusement préparé à l'avance. S'il s'explique ainsi, il n'en reste pas moins curieux. C'est le seul exemple de ce genre d'alinéa dans toute la pièce, selon l'édition de Forestier. Je dis bien « selon l'édition de Forestier », puisqu'il se trouve un deuxième exemple de ce genre d'alinéa dans l'édition de 1668, encore plus curieux que le premier, et que Forestier ne reproduit pas. Il s'agit du début d'un discours d'Hermione : « Hé quoi ? Dans vos chagrins sans raison affermi, » (II. 2. p. 26), et c'est sans doute une faute typographique, ne figurant pas dans les éditions de 1673, 1675/76, 1687, 1697. En revanche, l'alinéa reproduit par Forestier est retenu dans l'édition de 1673 avant de disparaître dans les éditions ultérieures.

Donc l'alinéa s'avère intéressant d'un point de vue à la fois rhétorique et éditorial. Quel est son rôle dans la forme écrite d'un discours théâtral ? Serait-il là pour aider le lecteur à mieux comprendre le sens du texte, à mieux envisager une représentation théâtrale ? Y aurait-il été placé par le typographe suivant la volonté du dramaturge ou suivant sa propre volonté ? Y aurait-il eu une pratique systématique de l'alinéa théâtral dans les éditions du dix-septième siècle, ou l'alinéa y restait-il aléatoire ? Malgré l'intérêt qu'on a porté récemment à l'impression du théâtre du dix-septième siècle, rien n'a été dit sur l'usage de l'alinéa⁴. Je me suis proposé de remédier à cette lacune, et je présente, ici, les résultats de mes recherches en trois étapes : d'abord, la pratique racinienne selon la première édition de chacune de ses tragédies comme selon les éditions ultérieures publiées du vivant du

¹ Jean Racine, *Théâtre. Poésie*, éd. Georges Forestier, Paris : Gallimard, 1999.

² Jean Racine, *Théâtre complet*, éd. Jean Rohou, Paris : Le Livre de poche, 1998.

³ Toute édition ancienne consultée au cours de mes recherches figure dans une liste paraissant en appendice qui indique aussi bibliothèque et cote.

⁴ Voir, entre autres, Alain Riffaud, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève : Droz, 2007 ; Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui, *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris : PUPS, 2007 ; Valérie Lochert, *L'Écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève : Droz, 2009.

dramaturge ; ensuite la pratique d'autres dramaturges du dix-septième siècle ; enfin l'évolution historique de l'alinéa.

L'ALINÉA CHEZ RACINE

L'usage de l'alinéa au sens très large du terme – déviation de l'alignement à gauche (du latin *a* = « de », *linea* = « ligne ») – se trouve dans un certain nombre de contextes dans les éditions de Racine publiées au dix-septième siècle, lesquels ne surprendraient aucun lecteur moderne. Je les passe rapidement en revue.

D'abord il y a alinéa, en quelque sorte, pour chaque début d'acte ou de scène, pour chaque liste de personnages figurant dans une scène, et pour l'identification de chaque interlocuteur à l'intérieur d'une scène. Ce ne sont pas des alinéas proprement dits : il est vrai que ces éléments ne sont pas alignés à gauche, mais plutôt au centre. Cela peut paraître une banalité de le dire, mais ces pratiques, entièrement stables dans les éditions de Racine, ne sont pas adoptées dans toutes les éditions de pièces de théâtre au dix-septième siècle, comme nous le verrons par la suite.

Ensuite, en ce qui concerne l'impression des discours, il y a recours à l'alinéa dans quatre contextes spécifiques . 1° Aucun discours commençant autrement qu'à la première syllabe de l'alexandrin n'est aligné à gauche. 2° Tout mot de fin de vers dépassant la ligne est (le plus souvent) imprimé à la prochaine ligne, mais avec alinéa, pour éviter que le lecteur croie qu'il s'agit d'un nouveau vers⁵. 3° Les grandes majuscules (parfois ornées) figurant en début d'acte et de scène entraînent des conséquences spatiales pour la linéation du vers ou des vers suivant(s), qui ne peuvent être imprimés qu'avec alinéa. 4° L'alinéa s'emploie aussi pour bien distinguer du reste du texte des vers d'une forme strophique ou métrique différente : stances, chœurs, textes épistolaires destinés à être lus sur scène.

Voilà les usages de l'alinéa purement conventionnels qu'on trouve chez Racine et qui dépendent des choix de mise en page opérés par ses imprimeurs. On pourrait traiter ces alinéas de « théâtraux » au sens où il s'agit d'usages étroitement liés à l'impression de textes de théâtre. Cependant ils ont des significations conventionnelles, aidant le lecteur à trouver ses repères dans un genre de texte bien plus difficile à appréhender sur la page imprimée qu'un roman ou qu'un poème. Je préfère les appeler « conventionnels » pour les distinguer nettement des alinéas très différents que je traiterai de « théâtraux ».

En effet, l'alinéa dans *Andromaque* que j'ai évoqué plus haut se différencie facilement de ces usages conventionnels. Il a un sens lié aux mots prononcés par un personnage dans le contexte dramatique où il se trouve, et ce sens aide le lecteur à comprendre plus rapidement la spécificité du vers dont il s'agit et, éventuellement, à mieux envisager le jeu de l'acteur. Cet alinéa est donc autrement théâtral que ceux qui ne servent qu'à renforcer la mise en page du texte.

Ce genre d'alinéa proprement théâtral se trouve dans la plupart des premières éditions des pièces de Racine. Prenons connaissance des statistiques indiquant, pour chaque pièce, le nombre d'occurrences⁶ :

<i>La Thébaïde</i>	0
<i>Alexandre le grand</i>	0
<i>Andromaque</i>	1

⁵ Parfois, mais moins souvent, les mots dépassant la ligne sont imprimés à la fin de la ligne précédente avec alignement à droite.

⁶ J'exclus de ces statistiques quelques occurrences fautives ou discutables : une dans *La Thébaïde* au début d'une réplique de Jocaste (« La Victoire Créon » I. 5, p. 10), une dans *Andromaque* (voir plus haut), et 17 dans *Alexandre* (tous en début de réplique et qui seront évoqués plus bas). Aucune de ces occurrences n'a été retenue dans les éditions ultérieures.

<i>Les Plaideurs</i>	0
<i>Britannicus</i>	6
<i>Bérénice</i>	19
<i>Bajazet</i>	12
<i>Mithridate</i>	20
<i>Iphigénie</i>	15
<i>Phèdre et Hippolyte</i>	5
<i>Esther</i>	15
<i>Athalie</i>	20

Si Racine n'employait pas l'alinéa théâtral au début de sa carrière, il s'y habitua, semble-t-il, à partir de *Britannicus*. D'ailleurs, les alinéas des premières éditions sont reproduits dans les éditions ultérieures à quelques exceptions près⁷. Mais quel rôle jouaient-ils ?

Une des fonctions les plus importantes de l'alinéa est de signaler au lecteur que le discours change de destinataire : soit le personnage qui parle se détourne d'un interlocuteur pour s'adresser à un autre, soit il se lance dans une apostrophe à un personnage absent, à une divinité ou à un objet inanimé⁸. Ainsi le lecteur ne court-il aucun risque de se laisser dérouter par deux vers contigus dont les significations ne semblent pas s'enchaîner. Thésée profère sa malédiction à Hippolyte et s'adresse ensuite à Neptune :

De ton horrible aspect purge tous mes Etats.

Et toy, Neptune, & toy, si jadis mon courage

D'infames Assassins nettoya ton rivage [...]. (*Ph.* IV. 2, p. 53⁹)

Agamemnon termine son apostrophe au ciel avant de se tourner vers Arcas :

Et tu [Ciel] me punirois si j'osais l'achever.

Arcas, je t'ai choisi pour cette confidence. (*Iph.* I. 1, p. 4)

Abner se détourne de Mathan pour s'adresser à Athalie :

Le sang à vostre gré coule trop lentement ?

Vous m'avez commandé de vous parler sans feinte,

Madame. (*Ath.* II. 5, p. 34)

Et ayant congédié Antiochus, Bérénice parle à Phénice :

Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître.

*Ne m'abandonne pas en l'état où je suis.

Helas ! pour me tromper je fay ce que je puis.

*à Phénice. (*Bér.* III. 3, p. 52)

Dans le dernier exemple, Racine ou le compositeur a décidé d'apporter une aide supplémentaire en fournissant une didascalie indiquant l'identité de celle à qui les vers sont adressés. La raison en est peut-être que le nom de Phénice n'est pas évoqué dans les vers eux-mêmes (à l'encontre de la mention explicite de « Neptune », « Arcas », et « Madame » dans les autres exemples)¹⁰. Tous ces changements d'interlocuteur exigent en même temps un changement de ton de voix et, même, peut-être, un changement de posture. L'alinéa a l'avantage d'avertir le lecteur qu'il lui faudrait imaginer ce genre de jeu.

⁷ Dans l'édition de 1697, *Bérénice*, comme *Esther*, aura perdu 1 alinéa, *Mithridate* et *Iphigénie* 3. Une occurrence est ajoutée dans l'édition d'*Alexandre* de 1675/76 et sera retenue dans les éditions ultérieures (v. 1363 selon la numérotation de l'édition de 1697).

⁸ Sur la présence de l'apostrophe chez Racine voir Michael Hawcroft, « L'Apostrophe racinienne » dans *Jean Racine 1699-1999. Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999)*, éd. Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris : PUF, 2003, pp. 397-414.

⁹ Sauf indication contraire, je cite l'édition originale de chaque pièce.

¹⁰ L'édition de Forestier ne reproduit pas cet alinéa de Bérénice, tout en reproduisant fidèlement un cas exactement pareil dans une scène ultérieure de la même pièce (« Prince, apres cet adieu, vous jugez bien vous-même », V. 7, p. 88).

Un jeu différent peut être suggéré par l'alinéa là où il n'y a pas changement de destinataire. Achille encourage Iphigénie à se réfugier de toute urgence dans sa tente :

A vos Persecuteurs opposons cet azile.

Qu'ils viennent vous chercher sous les tentes d'Achille.

Quoy, Madame ? Est-ce ainsi que vous me secondez ?

Ce n'est que par des pleurs que vous me répondez. (*Iph.* V. 2, p. 62)

L'alinéa indique au lecteur une discontinuité textuelle. En effet, s'il n'y a pas de pause et de changement de ton entre ces deux distiques, il n'y a pas de sens. Achille finit de parler dès qu'il prononce les mots « tentes d'Achille ». Il attend qu'Iphigénie réagisse et qu'elle l'accompagne au refuge proposé. Mais elle ne fait que pleurer, de sorte qu'il doit recommencer à parler. Cette attente, pleine d'urgence et d'inquiétude, est évoquée pour le lecteur par l'alinéa. Cette occurrence est une des rares variantes, ne figurant que dans la première édition de la pièce. Dans toutes les éditions ultérieures, c'est au lecteur de lire attentivement ces vers pour y découvrir la discontinuité et la pause d'Achille.

Pourtant, on retrouve dans *Esther* un cas semblable, où l'alinéa véhicule un moment rempli de suspense. Assuérus est sur le point de découvrir la vérité à propos des origines juives de la reine. Il l'encourage à parler :

Et quelle main si sage éleva vôtre enfance ?

Mais dites promptement ce que vous demandez. (*Est.* III. 4, p. 66)

Avec l'alinéa, le lecteur peut imaginer une pause après sa question, pendant laquelle Esther hésite à révéler ce qu'elle a tant de peur de lui dire. Donc il reprend son discours pour la pousser à parler. Cette pause s' imagine plus difficilement sans le secours de l'alinéa. Il est vrai que les pauses peuvent être indiquées aussi par les points de suspension, mais ceux-ci s'emploient seulement quand il s'agit en même temps d'une rupture syntaxique¹¹. Une pause entre deux vers, sans rupture syntaxique, peut être évoquée par l'alinéa.

Dans les deux exemples qu'on vient d'examiner, l'alinéa suggère une pause pendant laquelle celui qui parle attend, mais en vain, que son interlocuteur reprenne la parole. Cependant il y a un nombre plus important d'alinéas qui indiquent une pause bien différente. Il s'agit cette fois d'une pause évoquant un moment de réflexion intense après lequel l'interlocuteur reprend lui-même la parole, le plus souvent pour prendre le contre-pied de ce qu'il vient de dire. Ce genre de pause trouve naturellement sa place dans le monologue. Roxane, toute seule, alimente ses sentiments de jalousie et de haine, avant de tenter de se rassurer :

N'aurois-je tout tenté que pour une Rivale !

Mais peut-estre qu'aussi trop prompte à m'affliger [...]. (*Baj.* III. 7, p. 53)

Le même genre de pause se trouve tout aussi souvent dans des passages dialogués. Ici l'alinéa invite le lecteur à imaginer le suspense créé par l'arrêt du discours. Furieuse contre Bajazet, Roxane lui lance des menaces de mort de plus en plus pressantes. Un alinéa invite à imaginer une pause après laquelle elle reprend la parole sur un ton tout à fait opposé :

N'en doute point, j'y cours, & dès ce moment même.

Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime. (*Baj.* II. 1, p. 24)

Grâce à l'alinéa, le lecteur apprécie plus facilement l'évolution des émotions ressenties par le spectateur : inquiétude, incertitude, soulagement. C'est ainsi pour la folie d'une Phèdre jalouse qui parvient même à se persuader qu'elle sera capable d'envenimer Thésée contre une Aricie qu'elle croit criminelle. L'alinéa indique le moment où, au paroxysme de sa folie, elle arrive à se ressaisir :

Dans mes jaloux transports je le veux implorer.

¹¹ Sur les points de suspension chez Racine voir Michael Hawcroft, « Points de suspension chez Racine : Enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 106 (2006), pp. 307-35.

Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ? (*Ph.* IV. 6, p. 62)

On trouve deux occurrences coup sur coup dans un passage dialogué de *Bérénice* où il ne s'agit pas exactement de prendre le contre-pied de ce qui vient d'être dit. Plutôt une attention scrupuleuse portée à l'alinéa peut aider le lecteur à mieux comprendre un jeu de scène. Titus entre dans l'appartement de Bérénice quand elle ne s'attend absolument pas à le voir (V. 3). Elle est même sur le point de partir, lui ayant adressé une lettre qu'elle tient à la main. Dès qu'il entre chez elle, elle le fait ressortir tout de suite dans le petit cabinet qui est l'espace représenté sur la scène. Dans la confrontation qui s'ensuit (V. 5), elle déclare son intention de quitter son ingrat immédiatement, mais Titus se saisit de la lettre qu'elle tient toujours à la main. C'est le moment qui change complètement le déroulement de l'action. En ce qui concerne la manière dont le lecteur imagine le jeu des acteurs lors de ce moment transformateur, deux alinéas jouent un rôle significatif. Voici le texte tel qu'il se présente dans la première édition de la pièce :

J'abandonne un Ingrat qui me perd sans regret.	
Vous m'avez arraché ce que je viens d'écrire.	<i>Il lit</i>
Voilà de vostre amour tout ce que je desire.	<i>une</i>
Lisez, Ingrat, lisez, & me laissez sortir.	<i>Lettre.</i>

TITUS.

Vous ne sortirez point, je n'y puis consentir.

Quoy, ce départ n'est donc qu'un cruel stratagème ?

Vous cherchez à mourir. (*Bér.* V. 5, p. 81)

Le premier alinéa indique l'arrêt du discours de Bérénice qui prend momentanément conscience de ce que Titus vient de faire. Elle reprend la parole pour faire une remarque méprisante sur l'action de celui-ci et pour lui répéter qu'elle part tout de suite. Or Titus commence à lire la lettre dès qu'il l'a saisie et pendant qu'elle parle. Mais quand elle prononce les mots « me laissez sortir », il n'en a pas terminé la lecture. Cependant, il doit réagir sans hésitation à son intention de partir. Il faut donc imaginer un enchaînement rapide entre « me laissez sortir » et « Vous ne sortirez point ». C'est seulement ayant interdit son départ et lu, par la suite, le reste de la lettre où il apprend son intention de se suicider, donc après une pause indiquée par l'alinéa, qu'il reprend la parole pour l'interroger sur cette intention. Les deux alinéas facilitent énormément la tâche du lecteur voulant comprendre l'enchaînement des actions et des paroles. Bizarrement, l'édition de Georges Forestier en omet le premier, et celle de Jean Rohou tous les deux, quoique toutes les éditions du dix-septième siècle les retiennent sans aucune ambiguïté.

Un dernier type d'alinéa théâtral explique au lecteur la construction rhétorique d'un discours, sans pour autant inviter le lecteur à imaginer des pauses aussi longues que celles qu'on a déjà examinées. Peut-être une pause rapide, le temps de reprendre son souffle, conviendrait-elle parfaitement à ces moments de transition rhétorique. Tantôt un personnage fait une rapide remarque préliminaire (souvent métatextuelle) avant de prononcer un discours proprement dit, comme Burrhus :

Je répondray, Madame, avec la liberté

D'un Soldat qui sçait mal farder la verité.

Vous m'avez de Cesar confié la jeunesse [...]. (*Brit.* I. 2, p. 8)

Il s'agit, dans cet exemple, d'une sorte de transition entre l'exorde et la narration. Tantôt ce sont carrément les parties traditionnelles d'un discours construit selon les règles de la disposition rhétorique qui sont mises en valeur par l'alinéa. Ainsi Mithridate passe-t-il de la narration à la réfutation :

J'excuse votre erreur. Et pour estre approuvez

De semblables projets veulent estre achevez.

Ne vous figurez-point, que de cette contrée
Par d'éternels ramparts Rome soit séparée. (*Mith.* III, 1, p. 37)
Et, plus tard, dans le même discours, de la confirmation à la péroraison :
Et la flamme à la main effaçons tous ces Noms
Que Rome y consacrait à d'éternels affrons.

Voilà l'ambition dont mon ame est saisie. (*Mith.* III, 1, p. 39)
A l'intérieur même d'une narration, il arrive que les différentes étapes soient marquées par l'alinéa, comme dans le discours où Esther explique à Elise comment une Juive s'est retrouvée mariée au roi de Perse :

De mes larmes au Ciel j'offrois le sacrifice.
Enfin on m'annonça l'ordre d'Assuérus. (*Est.* I. 1, p. 4)

Et ensuite :

Et mesme ses bienfaits dans toutes ses Provinces
Inviterent le Peuple aux noces de leurs Princes.
Hélas ! durant ces jours de joye & de festins,
Quelle étoit en secret ma honte, & mes chagrins ? (*Est.* I. 1, p. 4-5)

Enfin tout changement de direction que peut prendre un discours (argument supplémentaire, argument opposé, digression) est susceptible d'être distingué par un alinéa.

Grâce à la taxonomie que je viens d'esquisser et d'illustrer, on pourrait croire que l'usage de l'alinéa chez Racine est entièrement cohérent et systématique, mais on aurait tort. Si l'on peut bien identifier les circonstances dans lesquelles l'alinéa peut être employé et les genres d'aide qu'il peut offrir au lecteur, son usage n'est pas systématique. Si l'alinéa marque la transition entre des sentiments de jalousie et une tentative de rassurer dans le monologue de Roxane cité plus haut (III. 7), aucun alinéa n'indique la transition inverse quelques vers plus bas :

Qui de nous deux enfin le couronne aujourd'hui ?
Mais hélas ! De l'amour ignorons-nous l'empire ? (*Baj.* III. 7, p. 53)

S'il y a des moments où un personnage s'arrête de parler pour donner la parole à quelqu'un d'autre qui ne peut, ou ne veut pas parler, tels ceux qu'on a remarqués dans *Iphigénie* V. 2 et dans *Esther* III. 4 (pauses pleines de suspense), aucun alinéa n'indique, dans aucune édition, la pause où Hermione attend, en vain, une réponse favorable de la part de Pyrrhus :

Différez-le d'un jour, demain vous serez maître.
Vous ne répondez point. (*And.* IV. 5, p. 79)

Il est intéressant que certains éditeurs modernes ajoutent des points de suspension après « maître ». Ceux-ci sont certes capables de faciliter la compréhension du lecteur moderne, mais ils n'auraient pas été concevables dans une édition du dix-septième siècle où les points de suspension indiquaient toujours des ruptures de syntaxe (avec ou sans pause). Le signe qui aurait convenu à ce passage au dix-septième siècle était bien l'alinéa, sauf que son usage n'était pas systématique.

Le fait que son usage ne soit pas systématique ; le fait qu'aucun alinéa théâtral ne soit utilisé ni dans *La Thébaïde* ni dans *Alexandre* et qu'il n'en y ait qu'une seule occurrence dans *Andromaque* ; le fait que, dans la première édition d'*Esther*, tous les alinéas théâtraux se trouvent dans les cahiers A-C ou H-L et qu'il n'y en ait aucun dans les cahiers D-G, pourrait nous faire hésiter à attacher une trop grande signification à ce signe. Et cependant il me semble qu'il y a suffisamment d'occurrences et suffisamment de cohérence dans l'utilisation de ces alinéas pour nous permettre de conclure que, à partir de *Britannicus*, des *éléments de systématisation* de l'alinéa commencent à se développer au fur et à mesure que les pièces de Racine sont imprimées, sans, pourtant, que soit jamais mis en place un système totalisant.

L'ALINÉA DANS LE THÉÂTRE IMPRIMÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Des comparaisons avec le théâtre imprimé d'autres auteurs de l'époque nous permettront de mieux cerner la pratique racinienne. J'ai fait plus haut une distinction fondamentale entre l'alinéa conventionnel et l'alinéa théâtral, celui-là associé à la mise en page et assignable à l'imprimeur, celui-ci associé au sens des discours des personnages et peut-être assignable à l'auteur. Cette distinction pourra nous orienter au début de notre périple comparatif.

L'alinéa conventionnel de mise en page se retrouve presque partout dans les éditions de Racine du dix-septième siècle. Nous risquons de le considérer comme allant de soi, puisque, dans l'ensemble, il est adopté dans les éditions des pièces de théâtre (et non seulement celles de Racine) publiées *depuis* le dix-septième siècle. Cependant cet alinéa conventionnel n'était pas présent de manière stable à cette époque. Même chez Racine des éléments d'instabilité se laissent détecter. Dans la première édition d'*Alexandre* il y a 17 occurrences de l'alinéa en début de discours. Ces alinéas ne sont pas associés au sens des discours. En revanche, ils font preuve d'une hésitation, de la part des compositeurs, entre deux conventions différentes : l'une n'employant aucun alinéa en début de discours, l'autre l'y employant systématiquement. Ainsi dans la première édition de *L'Hypochondriaque* de Rotrou (1631) et dans celle de *L'Avare* de Molière (1669), œuvre en prose, bien entendu, chaque début de discours (commençant à la première syllabe du vers dans le cas de *L'Hypochondriaque*) est indiqué, sauf erreur, par un alinéa. Dans l'édition des œuvres de Molière publiée en 1666, chaque début de discours dépassant une ligne dans *Les Précieuses ridicules* (en prose aussi) est indiqué systématiquement par un alinéa, tandis que dans l'édition publiée en 1682 aucun début de discours dans cette pièce n'est indiqué par l'alinéa.

Parfois il semble s'agir d'un manque d'intérêt pour la cohérence de la part des compositeurs. Dans *L'Hypochondriaque*, où l'alinéa en début de discours semble pourtant systématique, il n'est pas employé durant un long passage stichomythique (III. 5, p. 61-63), ce qui peut se comprendre d'un point de vue visuel. Mais à la fin du passage stichomythique, c'est comme si le compositeur a oublié la convention déjà adoptée et les débuts de discours ne sont plus marqués par l'alinéa. Un nouveau cahier (E) commence à la page 65, mais ce n'est qu'à la page 68 que la convention sera rétablie.

Il arrive aussi qu'il y ait une nette divergence entre les conventions adoptées par différents compositeurs sans qu'il y ait eu aucun effort pour les réconcilier. Dans la première édition du *Dépit amoureux* de Molière (1663) les débuts de discours dans les cahiers A, C, et E ne sont indiqués par aucun alinéa ; mais dans les cahiers B, D, et F l'alinéa initial s'y trouve presque toujours. Même cas de figure pour Alexandre Hardy. Dans le cahier A du premier volume de son *Théâtre* publié en 1624 presque tous les discours s'accompagnent d'un alinéa qui disparaît presque systématiquement dans le cahier B.

Pour l'alinéa conventionnel, ce qui peut nous paraître normal dans les éditions de Racine n'était, en fait, à l'époque, qu'une variation parmi d'autres. Cette vérité s'appréciera d'autant plus facilement si l'on feuillette l'édition monumentale des œuvres de Pierre Corneille publiée en deux volumes in-folio en 1663. On peut être sûr que l'auteur a surveillé la préparation de cette édition avec un soin particulier. Il dit longuement dans sa préface « Au lecteur » l'intérêt qu'il a porté aux détails de l'orthographe (I, pp. iij-vj). La mise en page de cette édition, y compris les conventions adoptées pour l'usage de l'alinéa, est presque entièrement opposée aux soi-disant normes qu'on retrouve chez Racine. Certes, les indications d'acte, de scène et de personnages figurant dans les scènes sont alignées au centre. Mais le nom de chaque interlocuteur n'est présent qu'en version abrégée ; il n'est pas aligné au centre, il est placé en début de vers. On lit, par exemple :

CHI. J'offenserois le Roy qui m'a promis justice. (*Cid*, III. 2, 1663, vol. 1, p. 451)
Quand un vers est partagé entre deux personnages, les deux discours sont imprimés à la même ligne et le nom de celui qui parle le second se trouve entre les deux discours :

CHI. Malheureuse ! SAN. De grace, acceptez mon service. (*ibid.*)

En revanche, pour les distinguer du premier vers d'un discours, tous les autres vers s'accompagnent d'un alinéa :

SAN. Vous sçavez qu'elle marche avec tant de longueur,

Qu'assez souvent le crime échappe à sa longueur ;

Son cours lent & doux fait trop perdre de larmes [...]. (*ibid.*)

Evoquant l'évolution de la mise en page de pièces de théâtre en général, Alain Riffaud note « un travail des auteurs et surtout des imprimeurs pour enregistrer sur le papier la description des lieux, les jeux de scène, le ton des répliques, le découpage des actes et des scènes, en suivant les principes de clarté, de lisibilité et de discrétion » (p. 176). Soit. Cependant, ces principes pouvaient produire des expériences très variées. Les lecteurs des pièces de théâtre au dix-septième siècle devaient s'habituer à des conventions de mise en page, et notamment d'alinéation, souvent très variables.

Pour l'alinéa proprement théâtral, on retrouve certains éléments de la pratique racinienne chez d'autres dramaturges, mais on se confronte aussi à des pratiques très différentes. Etant donné la capacité de ce genre d'alinéa à pousser le lecteur à imaginer une pause dramatique ou un jeu scénique, il est très étonnant que les éditions de Molière ne l'emploient presque pas du tout. Aucune des très rares occurrences qu'on y trouve n'a la même valeur théâtrale que celles qui se trouvent chez Racine. Il est vrai, par exemple, qu'il y a aliéna pour chaque vers du sonnet de Trissotin et double alinéa pour le premier vers des quatrains et des tercets dans la première édition des *Femmes savantes* (III. 2, p. 41-44), mais ceci relève des conventions de mise en page de poèmes et n'a rien à voir avec la tâche du lecteur essayant d'imaginer une représentation des vers qu'il récite. On peut faire la même remarque à propos des alinéas distinguant chaque article dans l'inventaire lu à haute voix par La Flèche dans la première édition de *L'Avare* (II. 1, p. 45-46), dont l'effet est encore une fois purement visuel, rendant la mise en page de l'inventaire plus proche de celle du document juridique qu'il est censé être¹². Un alinéa ressemblant à un des types raciniens (changement de destinataire) se trouve dans les trois premières éditions des *Précieuses ridicules*, publiées en 1660¹³. Mascarille est en train de parler à Cathos et à Magdelon. Il se détourne d'elles pour appeler ses laquais qui ne sont pas présents sur scène (et qui, bien entendu, n'existent même pas). Ceux-ci ne viennent pas, et Mascarille s'adresse de nouveau aux précieuses :

Hola Champagne, Picard, Bourguignon, Casquaret, Basque, La
Verdure, Lorrain, Provençal, La Violette.

Au Diable soient tous les Laquais. Je ne pense pas qu'il y ait Gentil-
homme en France plus mal servy que moy. Ces canailles me laissent toujours
seul. (*Pr. rid.* sc. 11, Charles de Sercy, 1660, p. 105)

Le premier alinéa est purement conventionnel ; il marque un début de discours. Le deuxième est théâtral, et extrêmement rare dans tout l'œuvre de Molière. Il est repris dans l'édition des œuvres de 1666 (vol. 1, p. 64), mais n'est pas retenu dans l'édition de 1682 (vol. 1, p. 255). Dans l'édition de Georges Forestier et de Claude Bourqui, où le texte des *Précieuses ridicules* est basé sur celui des éditions de 1660, cet alinéa ne figure pas (I, 25). Les éditeurs avaient peut-être décidé que puisque l'usage était si rare, il valait mieux standardiser cette occurrence. Cependant cette occurrence avait bel et bien un sens, même si c'est un usage auquel les éditions de Molière n'avaient généralement pas recours.

¹² Sur la question de la mise en page de documents écrits, voir Michael Hawcroft, « Documents écrits dans le théâtre du dix-septième siècle : mise en page et mise en scène », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XL-78, (2013), pp. 161-94.

¹³ Pour une mise au point des problèmes éditoriaux posés par les premières éditions des *Précieuses ridicules*, voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, 2 vols, Paris : Gallimard, 2010, I, pp. 1214-15.

Certaines pièces de Molière, comme certaines pièces de Racine, ont été publiées par Claude Barbin. Il est probable qu'un même atelier d'imprimerie devait s'occuper tantôt d'une pièce de Racine, tantôt d'une pièce de Molière¹⁴. Mais les pratiques relatives à l'usage de l'alinéa théâtral sont complètement différentes dans les éditions des deux auteurs. Ce qui nous amènerait à croire d'abord que, pour ce qui est de l'alinéa théâtral, les compositeurs suivaient plus vraisemblablement les indications dans les manuscrits qui leur étaient soumis que leurs propres idées ; et ensuite que, dans les manuscrits que Molière présentait aux imprimeurs, l'alinéa théâtral n'était guère employé, tandis que, dans les manuscrits raciniens, il était employé avec une insistance remarquable à partir de *Britannicus*.

Bien sûr, Molière n'est pas le seul auteur avec qui on peut comparer Racine, et il n'est sans doute pas le plus pertinent. Si la pratique moliéresque et la pratique racinienne sont tellement divergentes, où Racine aurait-il pu apprendre la sienne ? Je vais avancer l'hypothèse qu'il aurait pu l'apprendre chez Corneille.

A considérer les autres dramaturges tragiques, on voit que, dans l'ensemble, soit ils se servent peu de l'alinéa théâtral, soit ils ne s'en servent pas du tout. Aucune occurrence dans *Andronic* de Campistron (1685), ni dans *Venceslas* de Rotrou (1648), ni dans *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron (1659), ni dans les éditions du *Cid* de Corneille publiées en 1637 et 1639. Dans l'édition de *L'Hypocondriaque* (1631) on observe un usage conventionnel que nous n'avons pas rencontré jusqu'ici : les didascalies y sont imprimées à la ligne, qu'elles occupent entièrement ; d'habitude (mais pas toujours) le vers suivant est indiqué par un alinéa, comme si c'était le début d'un nouveau discours (les débuts de discours sont indiqués par un alinéa dans cette édition). Une seule occurrence d'alinéa théâtral y est présent, qui semble indiquer une pause :

Et vien baiser son ombre & ses pas comme moy.

Il est vray que craignant d'approcher ce visage,

L'Amour, & le respect m'ostent bien le courage [...]. (L'Hypocondriaque II. 2, p. 17)

Il y a deux seules occurrences dans la première édition de *Cinna* (1643). L'alinéa au troisième vers du grand discours d'Auguste qui ouvre le second acte marque la transition entre s'apprêter à parler et prononcer un discours :

Vous Cinna demeurez, & vous Maxime aussi.

Cet empire absolu sur la terre & sur l'onde [...]. (Cinna II. 1, p. 22)

Dans la même scène Maxime prononce huit vers pour constater son désaccord avec Cinna. Suit un alinéa, après lequel il explique ce désaccord. Ces deux alinéas indiquent des transitions rhétoriques. Il y a beaucoup d'autres transitions rhétoriques qui auraient pu être marquées de la même sorte, mais qui ne l'ont pas été. Dans la *Didon se sacrifiant* de Hardy, une apostrophe ou un changement d'interlocuteur est parfois (sept fois, en fait) indiqué par un alinéa ; et une dernière occurrence dans cette pièce indique la transition entre réflexion sur le passé et réflexion sur le présent (V. 1, p. 84). Bref, avant les années 1660, l'alinéa théâtral était peu utilisé.

Pourtant, ce qui est très intéressant pour le cas de Racine, c'est d'observer que, dans les années 1660, Corneille commence à pratiquer l'alinéa théâtral de manière soutenue. Ainsi *Le Cid*, qui ne présentait pas une seule occurrence dans les éditions des années 1630, se trouve dotée de plus de 20 occurrences dans les éditions très soignées de 1660, 1663 et 1682¹⁵. Aux deux occurrences repérées dans *Cinna* en 1643 s'ajoutent une vingtaine d'années plus tard douze autres, qui seront retenues jusqu'en 1682. *Suréna*, publiée en 1675, en compte dix-

¹⁴ Sur l'identification des ateliers, voir le remarquable ouvrage d'Alain Riffaud, *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660*, Genève : Droz, 2009. Il serait à souhaiter qu'il prolongeât son travail pour les années suivantes !

¹⁵ A quelques variantes près, il y a beaucoup de cohérence, en ce qui concerne l'alinéa, entre ces trois éditions.

sept, dont une seule ne sera pas retenue en 1682. Tous les usages qu'on a déjà observés chez Racine sont pratiqués par Corneille. Début d'apostrophe – Emilie s'adresse à sa passion :

Et mon devoir confus, languissant, étonné,
Cède aux rebellions de mon cœur mutiné.

Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte [...].

(*Cinna*, I. 2, vol. 1, 1663, p. 538)

Pause remplie de suspense – à l'apogée de l'action Auguste donne son pardon à Cinna :

Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.

Soyons amis, Cinna, c'est moy qui t'en convie [...]. (V. 3, p. 580)

Changement de perspective – Emilie hésite entre son inquiétude pour la sûreté de Cinna et son désir absolu de venger son père :

La mort d'un ennemy qui coûte tant de pleurs.

Mais peut-on en verser alors qu'on venge un pere ? (I. 1, p. 536)

Transition rhétorique – Cinna explique à Emilie l'état de préparation des conspirateurs, puis passe à sa péroraison :

Preste au moindre signal que je voudray donner.

Voilà, belle Aemilie, à quel point nous en sommes [...]. (I. 3, p. 540)

Dans la période où Corneille commence à se servir de l'alinéa théâtral avec une fréquence significative, ses rivaux y restent plus ou moins indifférents. Une seule occurrence dans l'*Agrippa* de Quinault (1663), trois dans l'*Oropaste* de Boyer (1663). Racine aussi y restait indifférent pour la publication de ses quatre premières pièces. Mais il n'avait qu'à lire Corneille dans une édition récente pour apprécier tout ce que l'alinéa pouvait apporter à l'appréciation de la théâtralité d'une pièce de théâtre dans sa version imprimée.

Précisons bien que l'alinéa semble être l'affaire du lecteur de livres. L'acteur, qui apprenait son rôle dans un manuscrit qu'avait recopié (hâtivement) le copiste de la troupe, n'avait pas recours à l'aide que l'alinéa offrait au lecteur. C'est du moins ce que nous apprend un manuscrit de la fin du dix-septième siècle contenant le rôle d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine (et conservé à la Bibliothèque nationale de France)¹⁶. Aucun des trois alinéas figurant dans la version imprimée du rôle d'Hippolyte ne figure dans le manuscrit. Par ailleurs, les dix-sept copies de souffleurs de pièces de théâtre du dix-septième siècle (dont aucune de Racine) conservées aux archives de la Comédie-Française évitent l'usage de l'alinéa, sauf dans le cas de *Nicomède* de Corneille. Exceptionnellement, dans cette copie, il semble que le copiste suive de près les alinéas théâtraux ajoutés par Corneille dans les éditions ultérieures de la pièce¹⁷. Au dix-huitième siècle, le célèbre acteur Lekain recopiait lui-même ses rôles pour mieux les apprendre. Ses manuscrits se trouvent, eux aussi, aux archives de la Comédie-Française (MS 200014-20017). Lekain n'employait jamais d'alinéas, même pour ses rôles cornéliens et raciniens.¹⁸ Les alinéas sont donc bel et bien destinés au lecteur du texte imprimé et font preuve du soin avec lequel les éditions imprimées pouvaient être préparées pour que le lecteur apprécîât mieux ce qu'il lisait.

Histoire de l'alinéa

¹⁶ MS fonds français 15070, pp. 79-96. Voir Michael Hawcroft, « Comment jouait-on le rôle d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine ? Témoignage d'un manuscrit inédit », *Dix-septième siècle*, 231 (2006), pp. 243-75.

¹⁷ Voir MS 1-17 aux archives de la Comédie-Française. Pour *Nicomède* voir le MS 6. La première édition de la pièce (1651) contient très peu d'alinéas théâtraux, mais ils se multiplient à partir de l'édition du *Théâtre* de 1660.

¹⁸ Voir notamment le MS 20014, rôle 9 (Rodrigue), rôle 24 (Hippolyte), rôle 29 (Bajazet), et le MS 20015 rôle 32 (Néron).

Etant donné les pratiques très diversifiées dans les éditions de différents auteurs dramatiques de l'usage de l'alinéa conventionnel comme de l'alinéa théâtral, on peut légitimement se poser la question de savoir d'où venaient ces pratiques. L'histoire de l'alinéa n'a pourtant pas été écrite.¹⁹ Je ne peux donc ici qu'esquisser quelques éléments contextuels qui aideront à mieux situer les pratiques que nous avons observées.

Pour remonter au tout début de l'histoire, il faudrait considérer l'usage que faisaient les Grecs il y a deux mille cinq cents ans du signe de ponctuation le plus ancien que nous connaissions. Le « paragraphos », ligne horizontale placée au-dessous des deux ou trois premiers caractères d'un début de ligne, se trouve dans des manuscrits grecs pour indiquer que cette ligne contient soit une fin de phrase soit quelque autre division textuelle. Plus tard, il indique, dans les manuscrits de pièces de théâtre grecques, un changement d'interlocuteur. La première définition du terme se trouve dans les *Etymologies* d'Isidore, évêque de Séville au septième siècle : « Un *paragraphus* marque la séparation de²⁰ choses qui sont en quelque sorte liées ». La forme du signe a considérablement évolué au cours des siècles pour devenir un symbole qui existe toujours : ¶ (pied-de-mouche). Mais on employait aussi, pour bien distinguer les différents éléments d'un texte technique, et surtout juridique, un autre symbole : § (paragraphe) (d'où la description ironique que fait Dorante de l'étudiant en droit : « Qu'un homme à Paragraphe est un joli galant ! »).²¹

Comment un signe graphique est-il devenu un espace blanc en début de ligne ? Les historiens ne sont pas d'accord. Henri-Jean Martin considère qu'une étape décisive a été franchie par le célèbre imprimeur vénitien, Alde Manuce, dont l'introduction d'espaces blancs (pas forcément en début de vers) indiquerait un nouveau respect du texte de la part de l'imprimeur.²² Dans un article d'une très grande érudition, Margaret Smith conteste cette hypothèse, évoquant l'existence de comparables espaces blancs avant Alde Manuce et montrant surtout que ces espaces blancs (même chez Alde Manuce) n'étaient pas destinés à rester blancs : ils attendaient qu'un rubricateur y ajoutât manuellement un symbole comme, par exemple, un pied-de-mouche ou un caractère orné.²³ Smith montre aussi que ces espaces, destinés à être remplis, indiquaient non seulement des divisions de paragraphes tels que nous

¹⁹ Voir cependant Edwin H. Lewis, *The History of the English Paragraph*, Chicago : University of Chicago Press, 1894 ; Malcolm Parkes, *Pause and Effect : an introduction to the history of punctuation in the West*, Aldershot : Scolar Press, 1994, p. 12 ; Nina Catach, *La Ponctuation (histoire et système)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (« Que sais-je ? ») ; Roger Laufer, « L'Alinéa typographique du XVIe au XVIIIe siècle », dans Roger Laufer (éd.), *La Notion du paragraphe*, Paris : CNRS, 1985, p. 53-63 ; et Roger Laufer, « Les espaces du livre », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française*, 4 vols, Paris : Promodis, 1982-86, II, 128-39. Pour un résumé de l'histoire du paragraphe, voir Lewis, p. 11-19. Pour un aperçu de l'évolution de l'évolution du texte imprimé en France, voir Sarah de Bogui, « L'Evolution du texte imprimé vers une forme moderne : le rôle des imprimeurs typographes des 15^e, 16^e, et 17^e siècles en France », *Cursus*, 10 (2007), périodique électronique : <http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol10no1/DeBogui.html> (consulté le 6 mars 2011).

²⁰ Isidore de Séville, *Etymologies*, trad. Priscilla Throop, Charlotte, Vermont : Medieval MS, 2005 (I, 21) (ma traduction).

²¹ Pierre Corneille, *Le Menteur* (I. 6, 331) dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, 3 vol., Paris : Gallimard, 1980-87, II, 22.

²² Henri-Jean Martin, *La Naissance du livre moderne (XIVe-XVIIe siècles) : mise en page et mise en texte du livre français*, Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 2000, p. 301-02.

²³ Margaret M. Smith, « *Le Blanc aldin and the Paragraph Mark* » dans « *Vir ingenio mirandus* » : studies presented to John L. Flood, éd. William J. Jones, William A. Kelly et Frank Shaw, 2 vols, Göppingen : Kümmerle Verlag, 2003, II, 537-57.

les concevons, mais toutes sortes de divisions textuelles. Bien sûr, dans l'âge des manuscrits, la plupart du temps le rubricateur accomplissait sa tâche : les blancs furent remplis. Dans l'âge de l'imprimé, en revanche, quand de nombreux exemplaires étaient imprimés, il arrivait souvent (presque toujours selon les conclusions de Frans Janssen)²⁴ que certains exemplaires échappassent aux soins du rubricateur. L'existence des espaces blancs pour indiquer des divisions textuelles, auxquels nous sommes si habitués, est donc peut être due à cette transition entre deux cultures. L'imprimeur et, éventuellement, l'auteur ont profité petit à petit des faillites du rubricateur pour faire du blanc une nouvelle marque de division textuelle.

Dans les éditions de textes en prose au seizième siècle, même si les espaces blancs marquaient très clairement la division des chapitres (par exemple), ils étaient peu (et non pas systématiquement) utilisés pour diviser le texte en paragraphes. Il y a très peu d'alinéas dans l'édition de *Pantagruel* de Rabelais publiée à Lyon en 1542, et quand il y en a, c'est très souvent pour indiquer un changement d'interlocuteur : ils sont donc assez nombreux dans le chapitre où Pantagruel rencontre Panurge (p. 60-68). Le cas de Montaigne est bien connu. La continuité de son texte n'est interrompue par aucun alinéa sauf dans le chapitre 47 du premier volume (« Sur l'incertitude de notre jugement »), où cinq divisions en paragraphes indiquent le jeu de l'argumentation ; pour un lecteur du seizième siècle, l'absence de paragraphes dans les autres chapitres serait plutôt normal, la division en paragraphes étant, à l'époque, plus fréquemment associée aux textes pédagogiques et donc rigoureusement structurés, ce qui n'est aucunement l'effet voulu par Montaigne.²⁵ Par exemple, le *Traicté de la conformité du langage françois avec le grec* (1565) de Henri Estienne est divisé en chapitres, chacun divisé en observations, chacune divisée en paragraphes.²⁶ Dans les ouvrages poétiques, en revanche, l'alinéa se rencontre plus souvent. Donc, dans *La Franciade* de Ronsard, l'alinéa indique les différentes étapes de la narration. Cependant, c'est Robert Garnier qui s'en sert avec une fréquence assez étonnante pour l'époque. L'édition des *Juifves*, publiée en 1583, se sert souvent de l'alinéa pour indiquer transitions rhétoriques, débuts d'apostrophes, changements d'interlocuteur, étapes narratives, tout comme chez Corneille et Racine presque un siècle plus tard ; et comme chez eux aussi, ces usages ne sont pas absolument systématiques chez Garnier. Il est à noter, en revanche, que l'usage de l'alinéa conventionnel est relativement parcimonieux dans cette édition : aucun centrage pour le nom des interlocuteurs, par exemple, comme ce sera le cas dans l'édition des *Œuvres* de Corneille de 1663. Quant aux éditions du théâtre ancien, elles se servent très peu de l'alinéa, soit conventionnel, soit théâtral. Dans une édition aldine des tragédies de Sénèque de 1517, aucun alinéa théâtral dans *Hippolytus*, un seul (bizarrement) dans *Hercules furens* (p. 2r) qui indique une transition rhétorique ; aucun centrage pour le noms des interlocuteurs. Il y a pourtant des espaces laissés blancs par-ci, par-là, où le rubricateur était censé fournir une grande majuscule ornée. La traduction des comédies de Térence par Anne Dacier, publiée en 1688, adopte, pour l'ensemble, les conventions de mise en page pratiquées dans la plupart des éditions de Corneille, Molière et

²⁴ Frans A. Janssen, « The Rise of the typographical paragraph » dans *Cognition and the book : typologies of formal organisation of knowledge in the printed book of the early modern period*, éd. Karl A. E. Enenkel et Wolfgang Neuber, Leiden : Brill, 2005, 9-32.

²⁵ Sur Montaigne, voir André Tournon, « L'Inquiétante segmentation des *Essais* », *Le Discours psychanalytique* 18 (1997), 277-306 ; André Tournon, « La Segmentation du texte : usage et singularités » dans *Editer les Essais de Montaigne : Actes du colloque tenu à l'université de Paris IV-Sorbonne les 27 et 28 janvier 1995*, éd. Claude Blum et André Tournon, Paris et Genève : Honoré Champion et Slatkine, 1997, 173-95 ; et Bernard Croquette, « Faut-il (re)découper les *Essais* ? » dans *Editer les Essais*, p. 197-201.

²⁶ Henri Estienne, *Traicté de la conformité du langage françois avec le grec* (1565), Genève : Slatkine Reprints, 1972.

Racine des années 1660 et 1670 ; mais la traductrice n'introduit aucun seul alinéa théâtral ni dans le texte latin, ni dans sa version française.

Je ne prétends pas que ce survol rapide suffise à établir un contexte incontestablement précis pour la compréhension des pratiques des dramaturges du dix-septième siècle en ce qui concerne l'alinéa. Ce qui semble relativement sûr, parmi la variété des pratiques, c'est que Corneille à partir des années 1660 et Racine à partir de *Britannicus* (1670) semblent bien avoir pris conscience de ce que l'alinéa peut apporter au texte théâtral dans sa version imprimée et qu'ils commencent à l'exploiter, sinon systématiquement, du moins de façon assez soutenue. Ceci coïncide avec les débuts d'une prise en conscience théorique de l'usage rhétorique de l'alinéa. Le mot est utilisé pour la première fois (selon Littré) dans une lettre de Guez de Balzac du 26 septembre 1644 :

A vostre loisir vous me ferez copier [...] la Harangue de La Casa, parce que je désire la mettre dans une préface à la fin des Lettres choisies. Mais je voudrois [...] qu'il prist la peine de [diviser la copie] en plusieurs sections, ou (pour parler comme Rocollet) en des *alinea*, comme sont tous mes discours, qui est une chose qui aide extrêmement celui qui lit et desmesle bien la confusion des espèces.²⁷

Balzac a bien conceptualisé la facilitation de la lecture promue par ce qu'il appelle « *alinea* ». L'emploi de caractères italiques et la référence à Rocollet, premier imprimeur du roi à l'époque, montrent que la notion restait technique. Le mot ne se trouve ni dans le dictionnaire de l'Académie Française ni dans celui de Furetière. Il se trouve pourtant dans un compte rendu très érudit d'une nouvelle édition (allemande) des œuvres de Clément d'Alexandrie publié en 1688.²⁸ L'auteur du compte rendu fait beaucoup de cas des alinéas dans l'édition qu'il passe en revue :

Les Editions, où il n'y a aucunes distinctions, ni aucuns à *linea*, comme on parle, sont destituées d'une chose qui ne paroît pas de consequence en elle même, mais qui ne laisse pas de servir beaucoup à l'intelligence de ce qu'on lit. Ce commencement d'une nouvelle ligne sert d'avertissement au lecteur, qui en jettant simplement les yeux sur une page voit de combien de raisonnemens, ou de combien de matières elle est pleine. Autrement ce manquement de distinctions confond en quelque sorte l'esprit, & fait qu'il faut apporter plus d'attention pour entendre ce que l'on lit, & pour ne pas chercher de liaison où il n'y en a point, ou ne confondre pas deux raisonnemens en un. (p. 241-42)

Il regrette l'absence de divisions textuelles dans les écrits de l'Antiquité, mais croit que « cette négligence venoit de ce qu'il n'y a pas assez d'ordre, dans plusieurs de leurs écrits » (p. 242). Il vise en particulier Sénèque et Tertullien, mais croit que tout n'est pas perdu : « Si l'on imprimoit ces Auteurs, en divisant leurs raisonnemens par à *linea*, on pourrait beaucoup mieux entendre ce qu'ils veulent dire » (p. 242-43).

Conclusion

Mettre en page une pièce de théâtre au dix-septième siècle n'était pas chose évidente. Peu de conventions typographiques étaient fixes. Beaucoup de choix étaient à faire, tantôt par le typographe, tantôt par l'auteur, et ces choix pouvaient compliquer, faciliter, ou du moins changer la manière dont les textes étaient lus et compris. S'il n'y a aucune utilisation systématique de l'alinéa dans les textes théâtraux de l'époque, soit pour la mise en page, soit pour la présentation des discours des personnages, nous pouvons tout de même tirer deux

²⁷ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres dans Mélanges historiques*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris : Imprimerie Nationale, 1873, p. 393-824 (p. 578).

²⁸ Compte rendu anonyme publié dans la *Bibliothèque universelle et historique de l'année 1688*, vol. 10, Amsterdam : Wolfgang, Waeseberge, Boom et van Someren, 1688, surtout p. 241-43.

conclusions de ce que nous avons observé. D’abord, pour ce qui concerne l’usage de l’alinéa pour la mise en page, les conventions telles qu’elles ont évolué et qu’on retrouve, plus ou moins systématiquement, dans les dernières éditions de Corneille et Molière et dans presque toutes celles de Racine sont les conventions qui sont devenues depuis normales et qui le restent aujourd’hui. Ensuite, pour l’alinéa que j’ai appelé théâtral, fortement lié au sens du discours des personnages qu’il renforce, explique et anime à l’avantage du lecteur, ce genre d’alinéa est de plus en plus pratiqué par Corneille et Racine. Ces deux dramaturges semblent particulièrement sensibles aux opportunités offertes par l’alinéa pour suppléer à ce dont la version imprimée d’un texte théâtral peut manquer par rapport à sa version scénique. Ce sont des opportunités qui restent essentiellement étrangères aux versions imprimées des pièces de Molière et qui ne sont saisies par d’autres dramaturges que par intermittence. Corneille et Racine ont bien vu que l’alinéa – aspect de leur langage jusqu’ici ignoré – était capable de créer du théâtre pour le lecteur.²⁹

Appendice : liste des ouvrages anciens consultés

Tous les ouvrages ont été consultés sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France, sauf ceux marqués d’un astérisque.

- Boyer, *Oropaste*, Paris : Charles de Sercy, 1663 (BNF : YF-6613)
 Campistron, *Andronic*, s.l., s.d. [1685] (BNF : 8-YTH-877)
 Corneille, *Le Cid*, Paris : François Targa, Augustin Courbé, 1637 (BNF : RES-YF-3996)
 Corneille, *Le Cid*, Paris : Augustin Courbé, 1637 (BNF : RES-YF-668)
 Corneille, *Le Cid*, Paris : François Targa, 1639 (BNF : RES-YF-669)
 Corneille, *Le Cid*, Paris : Augustin Courbé, 1639 (BNF : RES-YF-671)
 Corneille, *Cinna*, Paris : Thomas Quinet, 1643 (BNF : NUMM-70140)
 Corneille, *Héraclius*, Paris : Antoine de Sommaville, 1647 (BNF : RES-YF-631)
 Corneille, *Mélite*, Paris : François Targa, 1633 (BNF : RES-YF-708)
 Corneille, *Nicomède*, Paris : Charles de Sercy, 1651 (BNF : RES-YF-642)
 Corneille, *Sertorius*, Paris : Augustin Courbé, Guillaume de Luyne, 1662 (BNF : RES-YF-3968)
 Corneille, *Sophonisbe*, Paris : Guillaume de Luyne, 1663 (BNF : NUMM-70401)
 Corneille, *Suréna*, Paris : Guillaume de Luyne, 1675 (BNF : RES-3978)
 *Corneille, *Le Théâtre*, 3 vol., Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1660 (BNF Richelieu : 8-RF-1701 (RES, 1-3))
 Corneille, *Le Théâtre*, 2 vols, Paris : Guillaume de Luyne, 1663 (BNF : RES-YF-37/8)
 Corneille, *Le Théâtre*, 4 vols, Paris : Guillaume de Luyne, 1682 (BNF : RES-YF-3000/1/2/3)
 Garnier, *Les Juifves*, Paris : Mamert Pattison, 1583 (BNF : RES-P-YC-1171(3))
 Garnier, *Les Tragédies*, Paris : Mamert Pattison, 1580 (BNF : NUMM-52361)
 Hardy, *Le Théâtre*, vol. 1, Paris : Jacques Quesnel, 1624 (BNF : RES-YF-4461)
 Molière, *L’Avare*, Paris : Jean Ribou, 1669 (BNF : RES-YF-4150)
 Molière, *Dépit amoureux*, Paris : Claude Barbin, 1663 (BNF : RES-YF-4154)
 Molière, *L’Estourdy*, Paris : Gabriel Quinet, 1663 (BNF : RES-YF-4164)
 Molière, *Les Fâcheux*, Paris : Guillaume de Luyne, 1662 (BNF : RES-YF-4166)
 Molière, *Les Femmes savantes*, Paris : Pierre Promé, 1672 (BNF : RES-YF-4168)
 Molière, *Œuvres*, 2 vol., 1666 (BNF : RES-YF-3137/8)
 *Molière, *Œuvres*, 8 vol., Paris : Denys Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet, 1682 (Bodleian Library, Oxford : LISTER G41-48)
 Quinault, *Agrippa*, Paris : Guillaume de Luyne, 1663 (BNF : RES-YF-3860)

²⁹ Je remercie M. Yvan Loskoutoff qui a eu le gentillesse de me relire et de me corriger.

Rabelais, *Pantagruel*, Lyon : Etienne Dolet, 1542 (Bibliothèque municipale de Lyon-Part Dieu : RES-389862)

Racine, *Alexandre le grand*, Paris : Théodore Girard, 1666 (BNF : RES-YF-3205)

Racine, *Andromaque*, Paris : Théodore Girard, 1668 (BNF : RES-YF-3206)

*Racine, *Andromaque*, Paris : Henry Loyson, 1673 (British Library : 636.c.27.(3))

Racine, *Athalie*, Paris : Claude Barbin, 1692 (BNF : RES-YF-619)

Racine, *Bajazet*, Paris : Pierre Le Monnier, 1672 (BNF : RES-YF-3210)

Racine, *Bérénice*, Paris : Claude Barbin, 1671 (BNF : RES-P-YF-54)

Racine, *Britannicus*, Paris : Claude Barbin, 1670 (BNF : RES-YF-3874)

Racine, *Esther*, Paris : Denys Thierry, 1689 (BNF : RES-YF-628)

Racine, *Iphigénie*, Paris : Claude Barbin, 1675 (BNF : RES-YF-3212)

Racine, *Mithridate*, Paris : Claude Barbin, 1673 (BNF : RES-YF-3211)

*Racine, *Œuvres*, 2 vol., Paris : Jean Ribou (vol. 1), Claude Barbin (vol. 2), 1675/76 (British Library : C.39.b.30-31)

*Racine, *Œuvres*, 2 vol., Paris : Pierre Traboüillet, 1687 (Taylorian Library, Oxford : ARCH.8o.F.1687)

*Racine, *Œuvres*, 2 vol., Paris : Claude Barbin, 1697 (Worcester College, Oxford : W.5.1-2)

Racine, *Les Plaideurs*, Paris : Claude Barbin, 1669 (BNF : RES-YF-3207)

Racine, *Phèdre et Hippolyte*, Paris : Claude Barbin, 1677 (BNF : RES-YF-3213)

Racine, *La Thebayde*, Paris : Claude Barbin, 1664 (RES-YF-3204)

Ronsard, *Les quatre premiers livres de la Franciade*, Paris : Gabriel Buon, 1572 (BNF : RES-YE-506)

Rotrou, *L'Hypocondriaque*, Paris : Toussaints du Bray, 1631 (BNF : YF-355)

Rotrou, *Venceslas*, Paris : Antoine de Sommaville, 1648 (BNF : RES-P-YF-38)

Scarron, *Dom Japhet d'Arménie*, Paris : Augustin Courbé, 1659 (BNF : YF-7189)

Sénèque, *Tragoediae*, Venise : Aldus, Andrea, 1517 (BNF : NUMM-58145)

Térence, *L'Andrienne*, trad. Michel Baron, Paris : Pierre Ribou, 1694 (BNF : YC-4982)

Térence, *Les Comédies*, trad. Anne Dacier, vol. 1, Paris : Denys Thierry, Claude Barbin, 1688 (BNF : YC-4953)

Résumé de l'article

Les travaux récents sur la forme imprimée du théâtre au dix-septième siècle en France laissent de côté la pratique de l'alinéa. Il faut distinguer, d'une part, l'alinéa ne servant qu'à renforcer les conventions de mise en page qui, elles, pouvaient varier (comme, par exemple, l'alinéa pour chaque vers ne commençant pas à la première syllabe de l'alexandrin) et, d'autre part, l'alinéa théâtral. Celui-ci se trouve à l'intérieur d'un discours et sert à expliquer au lecteur soit la structure rhétorique du discours, soit l'identité du destinataire du discours, soit même une pause ou un jeu de scène. Les éditions de Racine l'emploient de façon soutenue à partir de 1670, et celles de Corneille à partir de 1660, sans qu'un système absolument cohérent soit jamais mis en place. Ces pratiques cornéliennes et raciniennes contrastent avec celles de leurs prédécesseurs au dix-septième siècle, dont les éditions employaient l'alinéa de façon beaucoup plus aléatoire, et celles de Molière, dont les éditions ne s'en servaient presque pas du tout. L'alinéa, dont l'article retrace rapidement l'évolution historique, fait partie intégrante du développement d'une culture livresque. Les éditions de Corneille et de Racine sont importantes pour l'appréciation de son évolution dans le théâtre imprimé.