

# Trois imprimeurs de littérature galante: Questions de ponctuation au XVII<sup>e</sup> siècle

FRANCISCO GUEVARA QUIEL  
Escuela de Lenguas Modernas  
Universidad de Costa Rica

## Résumé

La présente étude part en deux directions qui en fin de compte sont convergentes : d'un côté, le fait que la littérature galante en France au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle est l'affaire de quelques imprimeurs-libraires de prestige qui débitent des « nouveautés » à un public mondain, avec notamment le souci pour eux d'offrir des ouvrages de qualité qui servent leur image ; d'un autre côté, la graphie et la ponctuation, qui ne sont pas encore fixées à l'époque et qui sont bien celles qui sont présentes dans ces textes à la mode, ne peuvent être considérées en aucun cas comme étant fautives, mais intéressantes d'abord et surtout la déclamation des comédiens, puisqu'elles n'ont pas une fonction syntaxique comme on la connaît aujourd'hui.

**Mots clé:** imprimerie, ponctuation, graphie, littérature galante, nouveautés, XVII<sup>e</sup> siècle, public mondain, Boisrobert

## Resumen

El presente estudio parte en dos direcciones que al fin de cuentas son convergentes: por un lado, el hecho de que la literatura galante en Francia a mediados del siglo XVII es un asunto de algunos impresores-libreros de prestigio que proveen de “novedades” a la élite mundana, con la preocupación fundamental para ellos de ofrecer obras de calidad que preservan y exaltan su imagen; por otra lado, la grafía y la puntuación, que todavía no están fijadas en la época y que son las que están presentes en estos textos de moda, no pueden ser de ninguna manera consideradas como defectuosas, sino que más bien interesan para la declamación de los comediantes, puesto que no tienen la función sintáctica que se les concede hoy en día.

**Palabras claves:** imprenta, puntuación, grafía, literatura galante, novedades, siglo XVII, público mundano, Boisrobert

**H**enri-Jean Martin a bien montré l'évolution de l'industrie de l'imprimé en France au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, et l'on comprend bien que la littérature galante occupe une place de plus en plus considérable au sein d'un panorama déjà assez diversifié et complexe dans la production et la distribution de cet objet de culture, notamment grâce à l'influence grandissante d'une élite sociale mondaine. Quelques imprimeurs-libraires viennent ainsi s'imposer dans les milieux de l'édition comme indispensables, non seulement parce qu'ils deviennent des spécialistes dans le « rayon » de littérature galante, mais parce que les auteurs se mettent aussi à contribution pour orchestrer avec eux, et donner une certaine homogénéité, à la vente et à la distribution d'une littérature de plus en plus consommée. Parmi les différents groupes de libraires existants à Paris figurent les imprimeurs du Roi, les spécialistes en livres de piété, de l'antiquité gréco-latine, de philosophie et sciences, d'histoire et d'œuvres littéraires ; les imprimeurs de littérature galante se partagent le marché féroce du théâtre, de la poésie et du roman, les trois genres à la mode et de plus forte demande au milieu du siècle. Toussaint Quinet et Antoine de Sommaville sont des références incontournables dans le domaine, tandis qu'Augustin Courbé, non seulement s'impose avec une autorité manifeste, mais gagne beaucoup avec des affaires plus que florissantes. Il s'opère non seulement un renouvellement des entreprises, mais aussi un changement dans la hiérarchie des œuvres proposées ; la littérature galante qui est une œuvre de consommation facile et frivole – peut-on le dire ? – venant occuper une place à laquelle elle n'aurait jamais aspiré si le nouveau public mondain ne venait occuper les devants de la scène. C'est un indice manifeste de l'importance qu'a désormais la littérature des nouveautés de préférence débitée – par-dessus le marché – dans le cadre prestigieux du Palais de Justice de l'île de la Cité, à Paris. Henry le Gras, Charles de Sercy, les Loyson et les De Luynes viennent composer les « formes » qui figurent sur les pages d'imprimeurs de littérature à la mode.

Trois parmi eux nous intéressent en particulier, à savoir : Guillaume de Luynes, Pierre Lamy et A. Courbé, le plus puissant des tous. Car c'est à eux que l'abbé Boisrobert – auteur sur l'œuvre duquel nous centrons la présente étude – s'est adressé pour publier ses pièces de théâtre et son recueil de nouvelles galantes au milieu du siècle. Académicien, conseiller du roi, éditeur lui aussi à ses heures, ancien secrétaire et favori de Richelieu, Boisrobert passe dans les cercles mondains pour un bel esprit et un auteur de poésie galante à la mode, qu'elle soit dramatique ou de circonstance. Encore avait-il puisé dans les fonds de la littérature hispanique la matière première de son œuvre, ce qui faisait de lui l'un des plus grands connaisseurs de la production littéraire espagnole du Siècle d'or dans son pays. C'est cette littérature, moderne, qui adaptée en France pour le théâtre et la prose, va faire les délices de la société mondaine du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et que quelques imprimeurs vont se disputer pour satisfaire leur clientèle. Quelle est leur importance sur le plan de la production des imprimés ? Quelles sont leurs pratiques typographiques ? Quelle influence ont-ils exercé sur la distribution et la vente de l'œuvre de Boisrobert ? Quelle est la qualité des ouvrages imprimés dans les ateliers de ces imprimeurs, et quelles différences

peut-on établir entre eux quant à l'apprêt de l'objet lui-même ? Quel impact cela peut-il avoir sur l'*actio* et la *declamatio* oratoire ?

Il va sans dire que la lecture des nouvelles et du théâtre de Boisrobert<sup>2</sup> pose, en règle générale, les mêmes difficultés que toute autre littérature imprimée en France au XVII<sup>e</sup> siècle, au regard du processus de publication et de « perfection » du produit éditorial achevé. De nombreux facteurs sont à considérer pour essayer de déterminer dans quelle mesure les ouvrages publiés reflètent ou non la volonté de l'auteur, ou du moins donnent une image plus proche de la réalité. À ce sujet, quelques études récentes viennent enrichir le débat sur la part de responsabilité de l'auteur, de l'imprimeur et/ou du correcteur dans l'activité éditoriale de l'époque, surtout en ce qui concerne l'orthographe et la ponctuation, ainsi que les rapports entretenus entre celles-ci et la déclamation des vers. Cependant les critiques ne s'accordent pas toujours dans leurs observations, d'autant plus que les enjeux sont considérables si l'on rentre dans le domaine de l'action oratoire : la ponctuation fonctionne-t-elle ou non comme une signalétique des intonations de la voix pour le lecteur, le comédien ou l'orateur ? Mais d'autres aspects viennent se greffer à cette question qui méritent un développement, comme l'activité de notre auteur en tant qu'éditeur de ses œuvres, Boisrobert pouvant être considéré comme un homme de lettres à part entière à partir de 1650, ainsi que ses rapports avec les trois imprimeurs-libraires qui ont publié son théâtre et ses nouvelles. Nous n'avons pas ici la prétention de résoudre toutes ces questions, mais seulement d'apporter quelques éléments de réflexion utiles à la compréhension de son œuvre.

\*

Pour traiter tout d'abord la question de la responsabilité de l'auteur dans la publication de ses textes, l'étude d'Alain Riffaud, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>3</sup>, paraît d'emblée fondamentale. Après avoir fait une synthèse sur la question débattue, l'auteur essaie de prouver avec un arsenal d'exemples fac-similés, que l'hypothèse de Sabine Chaouche<sup>4</sup>, selon laquelle la ponctuation, « le plus essentiel dans la déclamation », a été établie au XVII<sup>e</sup> siècle comme une signalétique des intonations de la voix, résulte d'une interprétation forcée des textes érudits anciens et d'une extrapolation à partir de ces traités<sup>5</sup>. Il en vient ainsi à invalider son hypothèse et à soutenir que la ponctuation et la déclamation sont deux mondes qui obéissent à des règles totalement différentes<sup>6</sup>. A. Riffaud tient à nous montrer que cet aspect crucial de l'imprimé de théâtre, à savoir la ponctuation, est le plus souvent négligé et devient par là, victime d'une défaillance dont les auteurs et/ou les imprimeurs se partagent indistinctement les responsabilités, soit par absence ou négligence des uns, soit par incompetence ou incurie des autres<sup>7</sup>. Pour l'auteur, suivant l'avis de Michel Le Faucheur : « Le savoir de l'orateur, du comédien ou du chanteur, en termes de ponctuation, consiste à saisir le rythme d'un discours ; non pas à suivre des signes imprimés mais à proposer une lecture vocale qui corresponde à la phrase, à sa structure, à sa modalité, à sa musicalité.<sup>8</sup> » C'est donc au lecteur, à l'orateur

et au comédien de faire en sorte que le texte prononcé soit porteur de sens et devienne agréable à l'oreille du récepteur.

Mais si cela est plausible, il faudrait reconnaître – ce que notre critique ne fait pas – que pour beaucoup d'auteurs, et tout particulièrement s'agissant d'un coureur de ruelles comme Boisrobert, les textes ont dû préalablement être « éprouvés » devant un public de choix avant d'être mis sous presse. C'est un aspect fondamental de la culture littéraire française du premier XVII<sup>e</sup> siècle qui a bien pris racine dans la chambre bleue de Madame de Rambouillet, exemple de ruelle par excellence. L'abbé Boisrobert, qui les hantait depuis cette époque en poète galant, voire beaucoup plus que Corneille, en sait quelque chose. Comme le signale précisément Georges Forestier, cela « signifie que le texte qui est publié sous la responsabilité de l'auteur n'est, en aucune de ses syllabes, le résultat de la négligence ou du hasard. Au XVII<sup>e</sup> siècle, un texte s'éprouvait d'abord par les lectures que l'auteur en faisait dans les salons, quelquefois avant même que l'œuvre fût achevée, ainsi que devant les comédiens à qui il désirait “vendre” sa pièce, ensuite par les répétitions, enfin par les représentations publiques (et privées)<sup>9</sup> » : ainsi une rigoureuse grille servait de filtrage avant l'impression des textes dramatiques et leur mise à disposition au public dans les librairies du Palais de Justice.

Rappelons de même que G. Forestier, s'appuyant sur un témoignage laissé par l'abbé d'Aubignac dans sa préface à la *Pucelle d'Orléans*<sup>10</sup>, a démontré que la ponctuation n'est pas le fruit du hasard, et qu'en dépit de la négligence de certains auteurs concernant la publication de leurs œuvres, elle répond, pour des auteurs comme Corneille, Molière, Racine, et, nous le verrons aussi, pour Boisrobert, à une vision et à un guide pour le lecteur, le comédien ou l'orateur dans l'*actio* oratoire. Ainsi, « la ponctuation avait pour fonction jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle de marquer les pauses dans le discours et non de distinguer des ensembles grammaticaux : ponctuation rythmique et non point syntaxique »<sup>11</sup>. Le texte publié devient à cette époque, lorsque les auteurs prennent conscience de leur condition d'écrivains et l'assument pleinement, une sorte d'appui du jeu théâtral, qui permet de juger le spectacle à travers la lecture qu'on peut en faire dans son cabinet ou dans la ruelle. C'est pourquoi, il est de l'intérêt de l'auteur que son texte voie le jour dans les meilleures conditions et qu'il soit jugé sous cette forme ; la qualité du texte est comme une garantie de son auctorialité et il transmet par là une image de lui. Comme l'exprime Christian Biet : « l'auteur de l'écrit s'arroge maintenant le droit d'intervenir sur le terrain de la représentation et de la déclamation. Par la ponctuation et la disposition graphique des textes sur la page, les auteurs prévoient aussi [...] les effets et les modulations vocales qu'il est nécessaire d'adopter pour la lecture, la déclamation, ou la représentation de leurs ouvrages »<sup>12</sup>. On peut dire avec ce critique que les auteurs cherchent à travers leurs textes à influencer sur l'oral et à fixer une certaine interprétation (toujours actualisable lors de la représentation), pour établir comme une sorte de contrôle de la réception, qui montre bien qu'ils maîtrisaient les clefs de l'œuvre. L'auteur est conscient que le texte représenté n'est pas soumis aux mêmes contraintes que le texte imprimé et que le lecteur peut juger celui-ci à loisir, dans le calme et la

réflexion, la lecture étant un exercice plus posé. De là découle la nécessité pour l'écrivain que son texte soit le plus fidèle à ses intentions sur le papier. De là également l'obligation de l'éditeur moderne de transmettre au lecteur d'aujourd'hui un texte tel que les contemporains de l'auteur l'ont connu.

A. Riffaud nous invite aussi à prendre en considération, comme mesure de précaution – de manière à considérer si un texte peut être recevable du point de vue de la ponctuation – le niveau de sérieux dans le travail des protes à qui l'exécution des ouvrages a été confiée. À ces fins, il convient d'étudier les pratiques des ateliers d'imprimerie pour déterminer si l'on peut donner crédibilité ou non à l'imprimé original<sup>13</sup>. Cette tâche nous semble, à ce stade, dépasser celles d'un éditeur moderne, faute d'outils de travail adéquats<sup>14</sup> ; l'activité éditoriale se trouve par là condamnée à son expression minimale, car ce travail incertain et coûteux en temps, en fin de compte, ne donne pas nécessairement des informations différentes de celles que nous livrent les textes qui nous sont parvenus, quel que soit l'état où se trouvent l'orthographe et la ponctuation. Mais il faut reconnaître que, du point de vue matériel, A. Riffaud pose une série de questions pertinentes sur l'exécution des ouvrages au XVII<sup>e</sup> siècle, questions que l'on ne peut négliger au moment de rééditer une œuvre de cette époque<sup>15</sup>. Il nous permet d'envisager par exemple les circonstances qui entrent en jeu et toutes les étapes susceptibles d'intéresser la production d'un imprimé, depuis le manuscrit de l'œuvre jusqu'à la collation et la reliure des cahiers. Ajoutons à cela qu'un imprimé où il y a des fautes ne fait pas figure d'exception au XVII<sup>e</sup> siècle : c'est le lot de presque tous les textes dramatiques parus à cette époque. Et, faute de manuscrits signés par l'auteur, le seul élément certain sur lequel nous pouvons nous reposer est le texte imprimé, tel qu'il nous est parvenu et tel que les contemporains de Boisrobert l'ont connu sous sa forme définitive – y compris les rééditions autorisées et les contrefaçons parues de son vivant.

Mais on peut aussi supposer qu'un auteur n'est pas indifférent à l'apprêt de son livre. Comme on l'a mentionné à un autre endroit<sup>16</sup>, on peut distinguer deux étapes bien distinctes dans la vie de Boisrobert en tant qu'auteur. Tout d'abord, une période de gloire où il est sous la protection du cardinal de Richelieu, ministre féru de théâtre qui donne une grande impulsion à l'imprimerie dans les années 1630, mais surtout une période pendant laquelle l'abbé réalise un important travail d'édition pour contribuer à la politique de propagande royale instaurée par son éminent maître. Ensuite, une période où la vie de Boisrobert se confond avec celle de l'homme de lettres pleinement assumé et où il se promeut en tant que poète dramatique à part entière, en dehors de son investiture ecclésiastique. C'est ce dont témoigne l'abondance des œuvres parues entre 1650 et 1659, rassemblant des pièces de théâtre comiques et tragi-comiques, un recueil d'épîtres et un autre de nouvelles.

La première étape de cette carrière se prolonge plus ou moins jusqu'à la mort du premier ministre de Louis XIII, en 1642. Boisrobert fait partie du nombre privilégié d'individus qui jouent un rôle considérable à ses côtés en tant que « secrétaire littéraire », charge officieuse qui permet à notre auteur de s'immiscer dans les contextes les plus inattendus, allant du simple rapport

de « plaisantes aventures » de la Cour et de la ville, jusqu'à la fondation et l'organisation de l'Académie française (1634), en passant un rôle de mécène en quelque sorte, car il est bien connu dans sa mission « d'ardant solliciteur des Muses incommodées<sup>17</sup> ». C'est la raison pour laquelle plusieurs de ses confrères de l'Académie, vivant jusqu'alors dans de grandes difficultés économiques, se font appeler « les enfants de la pitié de Boisrobert ». Mais l'abbé de Châtillon collabore aussi à la grande entreprise que la volonté toute-puissante du cardinal a mise en marche avant la fondation de la « compagnie des Immortels », et qui aboutira à la création de l'imprimerie royale en 1640<sup>18</sup>.

C'est avec dévotion que Boisrobert se consacre à l'édition de quatre recueils de poésie latine et française destinés à servir la propagande de son maître et de la monarchie. Il s'agit de compositions poétiques qui célèbrent les exploits et les mérites du cardinal et de Louis XIII, glorifiant les victoires de ce dernier, la sagesse de Richelieu ou commémorant les épisodes de la vie de la famille royale. Comme l'explique H.-J. Martin, cette littérature « témoigne de l'emprise des grands et du monarque sur la vie poétique du temps et de l'influence de la cour sur l'évolution de la poésie – soit que ces pièces parmi lesquelles on relève les plus célèbres odes d'un Malherbe aient été imprimées aux frais de leur auteur, désireux de “se pousser” à la cour et d'obtenir une pension, soit que ces frais aient été assumés par quelque courtisan souhaitant faire valoir son zèle – ou même par le Pouvoir. Littérature officielle en tout cas qui ne donne qu'un reflet partiel de l'activité des poètes du temps, qui abonde par exemple en panégyriques, mais ne contient à peu près pas de vers d'amour.<sup>19</sup> »

C'est ainsi qu'on voit paraître chez le célèbre imprimeur-libraire Sébastien Cramoisy<sup>20</sup> les quatre recueils intitulés : *Palmae Regiae invictissimo Ludovico XIII Regi christianissimo. A praecipuis vestri aevi Poetis in trophaeum erectae*, en 1634 ; *Epinicia Musarum Eminentissimi Cardinali duci de Richelieu*, en 1634 ; *Le Parnasse Royal [où] les immortelles actions du Très-Chrétien et Très-victorieux monarque Louis XIII, sont publiées [p]ar les plus beaux esprits de ce temps*, en 1635 ; et *Le Sacrifice des muses, au Grand Cardinal de Richelieu*, en 1635. Boisrobert a mis à contribution « les plus grands esprits du temps » pour écrire de nombreuses pièces en vers en l'honneur du premier ministre, mais ces poètes de la nouvelle génération le lui ont bien rendu, désireux de voir leurs noms figurer dans le parnasse poétique de la monarchie. Pourtant, il faut rappeler que ces œuvres font partie d'un vaste programme dans lequel elles s'inscrivent selon une logique politique, comme l'explique Nicolas Schapira en ces termes : « Le deuxième volet de la politique [de Richelieu], c'est un renforcement du contrôle de la production imprimée, par l'intermédiaire de la Chancellerie et du pouvoir de censure qu'elle exerce.<sup>21</sup> » Voulant instaurer des rapports de force avec le parlement de Paris, susceptible de revendiquer un droit à l'éloquence, Richelieu prétendait s'arroger le monopole. Et cela devait nécessairement passer par la qualité des produits éditoriaux achevés dont Boisrobert avait la charge.

Mais l'expérience de l'abbé en tant qu'éditeur ne s'arrête pas à ces exemples. Avant et après la parution de ces recueils, on le voit s'appliquer à la préparation

d'autres œuvres. En 1627, il fait notamment mettre sous presse la *Paraphrase sur les sept Psaumes de la pénitence de David. Dédiée à la Reine mère du Roi*, qu'il confie à un autre imprimeur qui s'est fait connaître par la publication de recueils de poésie, Toussaint Du Bray<sup>22</sup>. Enfin, Boisrobert fait publier chez la veuve de Jean Camusat<sup>23</sup>, des *Stances à la Vierge*, en 1642, ouvrage qui donne un bon témoignage du soin qui a été pris dans cette publication.

Par ailleurs, on connaît fort bien la passion de Richelieu pour le théâtre. Boisrobert sait alors lui donner des preuves de son dévouement en faisant même une incursion dans ce domaine, lui qui avait débuté par la poésie encomiastique et le roman. Mais il comprend que sa notoriété et son prestige passent désormais par la pratique de cet art et que pour être considéré en tant que dramaturge de qualité, il doit livrer au public ses œuvres sous leur meilleur jour. Jouant le rôle de « secrétaire littéraire » de Richelieu et bientôt de membre fondateur de l'Académie, Boisrobert est, dans ces circonstances historiques, dans l'obligation de procurer au public des œuvres de qualité, avec notamment un bel apprêt. Il va ainsi essayer de combler le goût de son maître mais aussi lui donner la preuve d'un travail méticuleux, mené à terme sous une étroite surveillance. Nous devons rappeler ici un cas connu de source sûre, la prise en charge par Boisrobert de la publication de sa pièce, *Pyrandre et Lisimène, ou l'Heureuse tromperie*, en 1633. Le travail de composition est d'une qualité remarquable du point de vue de l'orthographe et de la ponctuation. On ne sait pas avec certitude combien notre auteur s'est investi à la tâche de publication de ses autres œuvres dramatiques<sup>24</sup> de cette période, ni dans quelle mesure il s'est consacré à celle de correction des épreuves. Mais pour cette pièce, ainsi qu'il ressort du Minutier central des notaires de Paris, l'abbé s'est engagé non seulement à transporter son privilège à Toussaint Quinet, mais aussi à lui remettre en main 1500 exemplaires de cette pièce de théâtre exécutés à ses dépens. Alan Howe a montré que « le dramaturge lui-même s'était chargé de l'impression de sa première pièce, tandis que le libraire, dont le nom paraît sur la page de titre de 1633, s'occupait seulement de la vente »<sup>25</sup>. Il suffit de comparer le travail de mise en forme de cette tragi-comédie pour voir que sa qualité est bien supérieure, du point de vue de la ponctuation, notamment à celle de la plupart qu'il a fait publier pendant la seconde étape de sa carrière.

Néanmoins, dans tous les témoignages des contemporains de Boisrobert que nous avons trouvés, on n'a aucun indice ou instruction sur son travail officieux d'éditeur ni d'auteur affairé à suivre avec rigueur et détail la publication de ses œuvres. Tallemant même, qui nous donne des précisions inattendues sur la vie de l'abbé, ne livre aucune information là-dessus. Au contraire, on serait plutôt tenté de croire qu'en poète galant, dans la pure tradition du poète courtisan à l'italienne, dont Voiture est l'exemple par excellence, ce genre de tâches ancillaires n'était pas fait pour lui. Boisrobert, on le sait, se plaît dans la légèreté, dans l'impromptu, dans le trait rapide et spirituel, dans le bon mot. Or, il nous rappelle dans son épître publiée en 1647 qu'il était prêt à « en presse endurer le Martyre ». Voici ce qu'il dit dans l'*Advis* au second volume de ses *Epîtres en vers* de 1659, en parlant du premier volume d'épîtres paru en 1646 :

Quoy qu'il paroisse assez petit [le recueil en question], comme le caractère est menu & qu'il abrege beaucoup, pour user des termes de l'Imprimerie, on verra qu'il ne contient guere moins de sept mille Vers, tant aux Epistres qu'au reste. Je le donne donc tout nouveau, à l'exception de deux ou trois pieces qui m'ont été derobées & que j'ay trouvées avec bien des fautes dans les Poësies choisies de Sercy. Comme il ne s'en trouve plus du premier Volume, qui a esté imprimé chez Besongne *avec plus de fautes que de mots*<sup>26</sup>, mes amis m'ont prié d'en donner une seconde Edition plus correcte. Je travaille de toutes mes forces pour leur complaire, & non seulement je mets la derniere main aux Epistres qui ont eu une grande réputation, mais j'en retranche quelques-unes que je n'ay pas jugé dignes d'y avoir place, & j'y adjouste assez de nouvelles pour faire un Volume aussi juste que celui-cy. [...] &, pour les Vers qui sont à la fin des Epistres, je les ay envoyez à l'Imprimeur à mesure qu'ils se sont trouvez corrigez, sans choix & sans ordre<sup>27</sup>.

Nous avons ici donc non seulement l'explication d'un certain mode de travail (pendant que l'imprimeur s'exécute dans la composition du recueil, Boisrobert communique ses épîtres l'une après l'autre au comte de Montresor, qui a bien voulu prendre en charge la relecture<sup>28</sup>), mais aussi la preuve qu'il est parfaitement attentif au produit éditorial achevé. En l'occurrence, ce fut la première et dernière fois que Boisrobert eut recours à Cardin Besongne pour la publication de son œuvre. Jamais avant ou après la réalisation de ce recueil de 1646, on ne l'entend tenir de tels propos à l'égard d'autres imprimeurs, et on voit bien qu'il rend Besongne entièrement responsable de la mauvaise qualité de son ouvrage. C'est pourquoi il tient à donner « une seconde Edition plus correcte ». Malheureusement, sa mort survenue en avril 1662 l'empêcha de mener à terme ce projet ambitieux.

Par ailleurs, bien qu'il ne se soit jamais piqué de s'adonner à l'exercice pénible de la correction des épreuves, on perçoit bien que, jusqu'au dernier moment, Boisrobert était soucieux de l'apprêt de son travail. Comment expliquer autrement la justesse et la bonne qualité de la présentation d'une pièce de théâtre comme *Les Apparences trompeuses* parue quelques années plus tard et dans laquelle l'on remarque le soin avec lequel la ponctuation et l'orthographe ont été travaillées ? L'on pourrait même proposer cet imprimé comme un modèle. Et si le texte de l'édition originale reste très correct, cela ne peut pas être le fruit du hasard. Dans ces circonstances, rien ne serait plus arbitraire que d'affirmer que notre abbé ne prêtait suffisamment pas d'attention à la publication de son œuvre, ni qu'il ne fournissait de manuscrits soignés à ses imprimeurs, qui, comme on le verra, figurent dans le palmarès des meilleurs de l'époque dans ce domaine.

\* \* \*

Mais quels étaient les libraires et/ou imprimeurs auxquels Boisrobert confia l'impression de ses œuvres ? Notre abbé a transporté les privilèges qu'il a

demandés à son nom à trois des plus importants libraires et/ou imprimeurs de littérature galante de l'époque : A. Courbé, Guillaume de Luyne et Pierre Lamy. Le choix n'est pas anodin, d'autant que la notoriété de ces hommes est proverbiale puisqu'ils font figure d'institution dans la publication de nouveautés dans le domaine des Belles-Lettres au XVII<sup>e</sup> siècle. D'une certaine manière, cela vient même constituer une sorte de garantie pour le lecteur : non seulement le texte que celui-ci tient entre les mains est sorti de la plume d'un auteur reconnu et célébré, mais il a aussi été procuré par un libraire de prestige.

On peut dire que des imprimeurs comme Guillaume de Luyne et Pierre Lamy sont le reflet de l'évolution de l'activité des principaux groupes de libraires de la capitale, c'est-à-dire celle qui consiste en la vente de nouveautés et des ouvrages littéraires modernes. Rappelons que l'essentiel de l'activité livresque dans la période qui va de 1650 à 1660 – période en pleine mutation –, consiste en la publication d'ouvrages de format réduit et d'une typographie hâtive, par rapport aux traductions, textes savants, critiques, livres religieux et surtout livres à figures de grande luxe. Malgré cela, H.-J. Martin constate la grande différence entre ces deux libraires par rapport à A. Courbé qui amassa une grasse fortune (plus de 90 000 livres à la fin de sa vie), alors que ses homologues n'ont jamais possédé des stocks d'une valeur supérieure à 20 000 livres chacun<sup>29</sup>. Parlons-en plus précisément.

**Augustin Courbé** a exercé entre 1623 et 1662. Il tient sa boutique « (En la) Petite salle du Palais » (ou « au Palais, dans la Petite Salle »), ou « Au Palais, en la Galerie (ou Salle) des Mercier[s] ». Son enseigne est « à la Palme » ; sa devise *Curvata Resurgo*. A. Courbé est connu effectivement comme « imprimeur et libraire » de Monsieur (ou Monseigneur) le duc d'Orléans, frère du roi, entre 1630 et 1643. Il est entré en apprentissage chez Jean Gesselin en juin 1613 et a été reçu maître en octobre 1623. Thomas Jolly lui succède en 1663 sous la même enseigne après avoir racheté la moitié de son fonds en 1662. Il figure parmi les anciens adjoints (1658) de la communauté encore en vie<sup>30</sup>. L'existence de sa veuve Jeanne Le Jay, qui était une importante créancière lors de la faillite de Jolly, est attestée entre février 1672 et 1676<sup>31</sup>. Philippe Renouard l'a identifié aussi à l'adresse suivante : « A l'entrée du quai des Augustins, au coin du Pont S. Michel »<sup>32</sup>. Jean de La Caille dit qu'« AUGUSTIN COURBÉ fit imprimer *Gastania Petri Barberousse*, &c. in octavo en 1630. Le Commentaire Royal de l'Histoire des Incas en quarto en 1633. Ce Livre est assez estimé par les Historiens, & assez rare. Il prenoit la qualité d'Imprimeur & Libraire de Monseigneur le Duc d'Orleans, & avoit pour marque un Palmier, & pour devise ces paroles : *Curvata resurgo* : faisant allusion à son nom. Son plus grand negoce estoit de Livres de galanterie & de Romans, dont il faisoit grand debit. »<sup>33</sup>

Vers 1623, A. Courbé est un nouveau-venu dans la galerie du Palais qui commence à « débiter » des ouvrages littéraires ou des livres de figures. Il excelle dans la publication de nouveautés dans ces domaines et parvient à se faire une bonne place malgré la concentration de libraires à cet endroit. En 1630 sa renommée était faite et son succès considérable. H.-J. Martin constate qu'il fut avant tout « l'éditeur de la Préciosité, à laquelle il dut sa fortune »<sup>34</sup>. Il publia les œuvres

des érudits les plus en vue, comme Vaugelas et Ménage, mais aussi Chapelain, Desmarests, et plus tard Scudéry, Maynard, Gombauld, Voiture, La Mothe Le Vayer et beaucoup de tragédies de Pierre Corneille, ainsi qu'une grande quantité de pièces de divers auteurs, dont Chevreau, Tristan, Baudoin, Mairet, La Calprenède et Boisrobert. Cela lui permit d'amasser une fortune considérable. De plus, parmi les puissants éditeurs de l'époque, A. Courbé manifeste un souci tout particulier pour la présentation des ouvrages et surtout pour leur illustration. Pour ce faire, il mit à contribution, de même que son émule Antoine de Sommaville, des graveurs illustres comme Nanteuil, Bosse et Vignon, ainsi que Chauveau, Lasne et Rabel. De nombreuses pièces de théâtre parues chez lui sont ornées de beaux frontispices. Ce n'est pas le cas des pièces de Boisrobert qu'il exécuta, mais ces imprimés ont manifestement fait l'objet d'une bonne présentation.

En effet, A. Courbé a suivi Boisrobert pratiquement dès ses origines en tant que poète et dramaturge. Dès 1637, il a imprimé pour lui sa seconde pièce de théâtre, la tragi-comédie *Les Rivaux Amis*, ouvrage d'une très belle allure, parfaitement soigné. Si on compare ce travail à celui que fit Toussaint Quinet dans *Pyrandre et Lisimène* (1633), on aperçoit d'un seul coup d'œil les « progrès » rapides en matière d'édition. Par exemple, les répliques plus courtes en moins de six syllabes ou sous forme d'hémistiche ainsi que les stichomythies ne figurent plus sur une même ligne : elles sont séparées par un saut de ligne et distribuées de manière échelonnée ; de même, les noms de personnages dans les grandes rubriques sont séparés par des virgules ; on voit aussi que l'économie n'est pas le plus grand souci d'A. Courbé, car la distribution du texte est très aisée, très aérée et bien justifiée ; l'ornementation typographique abonde par rapport à l'imprimé procuré par Quinet : on trouve de superbes bandeaux, de belles lettrines, beaucoup de culs-de-lampes et de nombreux filets en arabesques pour séparer les actes et les scènes (il n'y en a plus en simples lignes maigres). Il n'y a pas de défauts d'encrage sur les feuilles de papier et la netteté règne partout. On ressent enfin l'arrivée au point de maturité de la présentation des textes dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle, forme définitive qu'ils prendront par la suite, tandis que chez Quinet elle se trouvait encore en phase d'expérimentation<sup>35</sup>. Ajoutons que Boisrobert comme A. Courbé sont au sommet de leur prestige et qu'ils se rendent mutuellement service sur le plan de l'image publique, le premier en tant qu'ancien favori de Richelieu, poète de cour et académicien, le second en tant qu'imprimeur faisant autorité en matière de publication d'ouvrages de nouveautés. A. Courbé doit d'ailleurs sa grande fortune non seulement à l'engouement du public pour le théâtre, les romans et les nouvelles écrits en langue française, mais aux textes qu'il a fait paraître en langue espagnole, capables de faire encore recette. Rappelons qu'il figure parmi le petit nombre de libraires qui entendent cette langue ; il semble avoir entretenu des rapports directs avec l'Espagne, ce qui lui procure encore une source supplémentaire de nouveautés<sup>36</sup>.

C'est précisément la nouveauté qui caractérise les poèmes dramatiques *La Jalouse d'elle-mesme*, *Les Trois Orontes*, *La Folle Gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembroc* et *Cassandra, comtesse de Barcelone*, les quatre premières œuvres de théâtre « à l'espagnole », de l'abbé de Boisrobert dont

A. Courbé a pris en charge l'exécution. Ces trois comédies et cette tragi-comédie à succès ont toutes fait l'objet d'une réédition au XVII<sup>e</sup> siècle, à l'exception de la seconde, par ce libraire lui-même, sans compter les contrefaçons hollandaises. On retrouve A. Courbé en 1659 dans le parcours de Boisrobert en tant qu'auteur, c'est-à-dire à la fin de sa carrière, car ce fut lui qui exécuta également son dernier ouvrage, le second volume d'*Epistres en vers* paru en 1659. Nicolas Schapira nous fait comprendre que la connivence entre Conrart, délivreur de privilèges, et son ami A. Courbé y est pour quelque chose, car l'un et l'autre entretenaient des rapports très étroits depuis longtemps. À cela s'ajoute le fait que les relations entre Conrart et Boisrobert, qui sont bien connues dans le cadre des origines de la fondation et de l'organisation de l'Académie française, tournent autour de la question des Belles-Lettres. Le premier fait vraiment figure de spécialiste dans ce domaine, bien que les frontières en soient encore floues, « son activité contribue justement, même si c'est de manière modeste, à construire une catégorie éditoriale autonome »<sup>37</sup>. C'est ainsi que Conrart encourage son collègue à faire publier ses épîtres et lui octroie même un privilège que notre abbé n'a pas officiellement demandé. C'est dans ces circonstances que Boisrobert revient chez son imprimeur d'antan, et qu'il ne voit d'autre issue que celle qu'il exprime en ces termes : « Je l'ay promis, je ne m'en puis dedire, / Deussai-je en presse endurer le Martyre ; / Asseure toy que je ne t'obeis / Que pour sauver l'honneur de mon païs »<sup>38</sup>. Mais avant de revenir à A. Courbé, qui semble incontournable dans la carrière de Boisrobert, nous rencontrons d'autres imprimeurs qui ont exécuté ses œuvres à partir de 1655.

\*

Pour les autres œuvres, Boisrobert s'adresse notamment aux ateliers de **Guillaume de Luynes**, dont le nom est également attesté sous la forme « de Luynes » et « De Luynes ». Cet « imprimeur-libraire » a été actif entre 1643 et 1709 à peu près. On le localise « Au Palais (, en la Galerie des Merciers ; dans la Salle des Merciers) sous la montée de la Cour des Aydes », mais aussi « Dans la Galerie du Palais » et « Au Pont-au-Change ». Son enseigne est « A la Justice ». Fils de l'argentier de la duchesse de Mercœur, il a été reçu apprenti en 1640 et maître libraire en octobre 1651 ; il a commencé à exercer avant 1647, et peut-être dès 1643 et en juin 1668, il a été reçu imprimeur<sup>39</sup>. Il a été gendre du célèbre Toussaint I Quinet (en mai 1652 ou en 1657 selon Renouard), mais en 1682 on le dit marié avec Jeanne Du Mats. Il est âgé de soixante-quatorze ans lors de l'enquête de novembre-décembre 1701 et signalé comme étant « hors de service » en 1703. Il décède avant 1719<sup>40</sup>. Renouard affirme qu'il prenait encore un apprenti en 1705 au Pont-au-Change alors qu'il n'avait plus officiellement d'établissement. Le libraire Jean-Baptiste Langlois était son neveu<sup>41</sup>. Enfin, Jean de La Caille affirme qu'« [il] se fait considerer par le grand nombre de Livres qu'il fait imprimer, tant en compagnie qu'en son particulier »<sup>42</sup>.

Guillaume de Luynes s'intéressa avec son beau-frère, son beau-père Gabriel, et Toussaint Quinet à la publication de livres d'actualité. Ils étaient les éditeurs

attitrés de Scarron et se sont spécialisés dans la vente de pièces de théâtre. H.-J. Martin signale qu'à la mort de Quinet père, on trouva dans ses magasins plus de vingt mille « comédies » ensemble réparties entre Boisrobert, Beys, Chevreau, Tristan et de centaines d'ouvrages d'autres auteurs anciens et modernes très importants<sup>43</sup>. Bien qu'il n'atteignît pas la richesse, ni le rang, ni le prestige d'A. Courbé, il jouait un rôle important dans le marché du livre au Palais, notamment en ce qui concerne la littérature dite « galante », qui attirait un public nombreux. H.-J. Martin rappelle qu'au début du règne personnel de Louis XIV, Guillaume de Luyne figure parmi la quarantaine de libraires qui tiennent étal dans les salles et les galeries du Palais, et y occupe une place considérable. Mais cet imprimeur-libraire « paraît pourtant moins soucieux de se renouveler que d'exploiter les fructueux privilèges des œuvres de Corneille, dont il est l'un des héritiers »<sup>44</sup>. Ainsi, à côté de Pierre Lamy, dont il sera question plus bas, il semble perdre un peu le contact avec les nouveaux auteurs à partir de 1660, tandis que Charles de Sercy émerge, profitant de la mode des jardins et de la vénerie pour produire des livres ayant trait à ces arts.

On peut néanmoins s'interroger à ce stade pourquoi Boisrobert a changé d'imprimeur. Était-ce nécessaire alors qu'A. Courbé élaborait de beaux ouvrages *in-quarto* de bonne qualité ? Dans un premier temps, il faudrait rappeler qu'A. Courbé et de Luyne ont étroitement collaboré dans la publication de certaines pièces d'auteurs dramatiques dès 1654. On voit paraître, par exemple, les *Œuvres* de Pierre et Thomas Corneille avec leurs noms sur la page de titre, tandis qu'on peut lire dans les privilèges d'impression que « ledit Sieur Corneille a transporté ce present Privilege à A. Courbé, & Guillaume de Luyne, Marchands Libraires de Paris, pour en jouïr suivant l'accord fait entr'eux »<sup>45</sup>. De fait, A. Courbé passait souvent des accords avec d'autres libraires qui publiaient des œuvres du même genre, comme Pierre Trabouillet, Thomas Jolly et Louis Billaine, pratique tout à fait courante à l'époque. De même, *Le Théâtre de Corneille reveu et corrigé par l'Auteur* publié en 1660<sup>46</sup> comporte les mêmes noms d'imprimeurs sur la page de titre. Boisrobert ne devait sûrement pas être étranger à ce type d'association.

Mais il faudrait tenir compte d'un autre élément important : de Luyne était aussi l'imprimeur attitré de Scarron. Cela a été possible grâce à la cession de droits dont il bénéficia de la part de son beau-père Toussaint Quinet, lequel se partageait avec Antoine de Sommaville l'impression des œuvres de Scarron depuis quelque temps déjà. C'était une aubaine pour Guillaume de Luyne, qui devenait ainsi l'un des imprimeurs les plus en vue. Or l'on sait la rivalité sans merci qui s'installa entre Boisrobert et Scarron pour avoir la primeur dans la représentation de leurs pièces, intitulées respectivement *Les Généreux Ennemis* et *L'Escolier de Salamanque, ou les Genereux Ennemis*. Si Boisrobert mit tout en œuvre pour faire représenter sa pièce le premier, ayant même eu recours à l'aide du prince d'Harcourt, il n'obtint son privilège que le 29 décembre 1654, alors que Scarron l'avait obtenu pour sa pièce le 4 de ce mois-là. Et si *L'Escolier* fut achevé d'imprimer « le dernier Decembre 1654 », *Les Généreux* durent attendre un mois de plus, le 22 janvier 1655. Ainsi, il paraît manifeste qu'il existe une

stratégie de la part de Boisrobert pour rattraper son retard éditorial par rapport à Scarron : les petits formats *in-douze* sont beaucoup moins chers et le stock peut donc beaucoup plus facilement être écoulé que les formats *in-quarto* ou *in-octavo* qu'A. Courbé a l'habitude de fabriquer, certes plus agréables à lire, mais plus onéreux. Avec des titres semblables et un prix par exemplaire plus accessible, Boisrobert et son imprimeur peuvent dans ces conditions faire une bonne concurrence. Que les ouvrages soient moins chers permet aussi que le tirage en soit plus important si besoin. L'audace est d'autant plus frappante que Guillaume de Luyne est l'imprimeur attitré de Scarron, et qu'il profite du fait que c'est Sommaille qui prend exclusivement en charge l'exécution de *L'Escolier*. D'ailleurs, ce ne sera qu'en 1680 que l'on verra paraître chez Guillaume de Luyne la seconde édition de cette pièce de Scarron.

Par ailleurs un constat s'impose immédiatement : les pièces de théâtre de Boisrobert ont, par la suite, vivement intéressé le beau-fils de Toussaint Quinet, car il fit imprimer un nombre considérable de pièces de notre auteur dans un laps de temps assez court. En effet, entre 1654 et 1656, l'imprimeur-libraire du second pilier de la grande salle nous procure un ensemble de pièces avec des dates de privilège et d'achèvement d'imprimerie identiques pour certaines d'entre elles ; ces pièces ont été achevées d'imprimer dans des intervalles assez courts.

Ainsi, en tenant compte de la date d'achèvement, on voit paraître coup sur coup *Les Généreux Ennemis*, le 22 janvier 1655 ; *L'Amant ridicule* et *L'Inconnue*, toutes les deux le 15 avril 1655 ; puis, *Les Apparences trompeuses*, *La Belle Invisible* et *Les Coups d'amour et de fortune ou l'Heureux infortuné*, toutes les trois le 1<sup>er</sup> juin 1656. Ces dernières œuvres comportent également la même date de privilège (8 mai 1656), ce qui suppose que Boisrobert a dû les composer pendant la période immédiate qui suivit l'arrêt de sa seconde disgrâce, décrétée en juin 1655<sup>47</sup>. Notre abbé a préparé les manuscrits dans son exil, soit dans son chapitre normand de Rouen (officiellement dans son canonicat, mais plus volontiers dans le château archiépiscopal de Gaillon où le régalaient Mgr. Harlay<sup>48</sup>) soit, surtout, dans son abbaye bourguignonne – officiellement en tout cas, car il se plaisait davantage chez son hôtesse, la splendide Présidente Thoré, dont il fut le commensal le plus désiré pendant quelques mois à Tanlay. D'ailleurs, le château ne se trouve pas très loin de son abbaye. C'est dans cette demeure magnifique que Boisrobert écrivit en un temps assez court *Les Apparences trompeuses* et *La Belle Invisible*, comme le rappelle l'abbé de Pure dans sa *Prétieuse*<sup>49</sup>, tandis qu'il devait avoir préalablement travaillé aux *Coups d'amour et de fortune*, peut-être déjà achevés, mais qu'il ne pouvait publier aussitôt à cause de sa disgrâce<sup>50</sup>. C'est pendant ce temps précieux que Boisrobert eut le loisir d'écrire ces pièces. Ainsi, après *L'Inconnue* et *L'Amant ridicule* dont le privilège porte la même date du 15 février 1655, on voit bien que Boisrobert ne tarda pas à solliciter de Luyne pour faire imprimer rapidement ces trois pièces de théâtre.

En revanche, pour l'orthographe et la ponctuation, le sacrifice en termes de qualité dans l'impression de ces ouvrages chez de Luyne est considérable. En effet, le texte des trois premières pièces est assez imparfait. Mais la rapidité qu'a demandée leur exécution et, sans aucun doute, la hâte qu'éprouvait Boisrobert

de les donner au public pour rattraper son retard par rapport à la parution de *L'Escolier de Salamanque* de Scarron, expliquent cette situation. On peut cependant dire que les trois autres imprimés (*La Belle Invisible*, *Les Apparences trompeuses* et *Les Coups d'amour*) sont loin de présenter les mêmes caractéristiques. En effet, pour ces trois poèmes dramatiques, Boisrobert a indéniablement eu le temps de soigner l'écriture des manuscrits pendant son exil, et il a pu fournir des copies plus correctes à Guillaume de Luyne. On peut aussi inférer de là que dans les deux situations (dans les trois premières pièces et dans les trois dernières), les compositeurs se sont contentés de transcrire les manuscrits tels qu'ils les ont reçus de la main de l'auteur, le rôle du correcteur – si tant est qu'il y en ait un – se limitant à très peu de changements. En effet, les manuscrits des trois premières pièces ayant dû être fournis à l'atelier de manière très rapide, les compositeurs ont été amenés à « interpréter » la graphie et surtout la ponctuation. Les conséquences sont sensibles à première lecture pour ces dernières œuvres, car l'orthographe et la ponctuation sont d'une meilleure qualité dans les trois dernières pièces, où les compositeurs n'ont pas été contraints à leur interprétation. Par ailleurs, les différences tiennent aussi, dans une certaine mesure, à des problèmes d'encrage lors de l'imposition des formes typographiques sur le papier : soit c'est l'excès, soit c'est le manque d'encre qui empêche de distinguer le signe graphique dont il est question. Dans ces cas-là, lorsque l'ensemble des exemplaires consultés pour une pièce donnée ne nous éclaire pas, nous avons été conduits à faire des choix que nous avons justifiés en fonction du texte et du contexte des énoncés concernés.

Il faudrait rappeler que si l'ensemble de pièces de Boisrobert eut un accueil favorable de la part du public, les trois dernières pièces publiées par de Luyne, *Les Coups d'amour et de fortune*, *Les Apparences trompeuses* et *La Belle Invisible*, pâtirent de la disgrâce de notre auteur, comme l'atteste Sophie-Wilma Deierkauf Holsboer<sup>51</sup>. La disgrâce de Boisrobert se prolongeant de mai à décembre 1655, ces pièces, parues le premier juin 1656, ne peuvent avoir été mises en scène durant l'année 1655. Malheureusement cet incident a dû vraisemblablement se répercuter négativement sur la vente des pièces en librairie et notre abbé ne devait pas faire grande recette pour Guillaume de Luyne à cette période. Le gendre de Toussaint Quinet n'arrivait-il pas à écouler le stock des nombreuses pièces qu'il avait déjà fait paraître ? Notre abbé était-il devenu soudain un échec de libraire ? Ce qui est certain c'est que la tragi-comédie et les deux comédies dernièrement publiées par de Luyne furent les dernières œuvres que cet imprimeur réalisa pour l'abbé de Châtillon. Boisrobert étant mort en 1662, de Luyne ne proposa plus du tout de pièces au public alors que les droits de son privilège se prolongeaient jusqu'en juin 1666.

\*

Ce sont vraisemblablement les circonstances qui ont obligé Boisrobert à frapper aux portes d'autres imprimeurs. Et ce fut Pierre Lamy qui lui ouvrit les siennes pour élaborer le recueil des *Nouvelles héroïques et amoureuses* d'abord et

la tragi-comédie *Théodore, reyne de Hongrie* ensuite, en 1657. **Pierre Lamy**, dont le nom est attesté aussi sous la forme « L'Amy », a été actif entre 1625 et 1660. On le situe rue Notre-Dame « Au Deuxième Pilier de la Grand'Salle ». Son enseigne est « Au Grand César ». Entré en apprentissage en juillet 1615, Lamy a été reçu maître en décembre 1625 ; l'inventaire a été, après son décès, daté du 19 juin 1660<sup>52</sup>. Renouard ajoute que sa veuve lui a succédé et qu'elle s'est remariée en 1662 avec Louis Billaine, autre célèbre libraire de littérature galante de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>. Jean de La Caille dit que Lamy « fit imprimer les Ambassades & Negociations du Cardinal du Perron *in-octavo* en deux volumes, en 1633. *P. Athanasii Rhetoris Bysantini Opuscula Philosophica, in-quarto* en trois volumes, 1642. Traductions de M. l'Abbé de Marolles, comme Virgile, Plaute, Terence, Seneque, Ovide, & autres, qui l'ont fait passer pour un des habiles Libraires de son temps, ayant laissé un fonds de Librairie tres-considerable à sa veuve, qui fut remariée à LOUIS BILLAINE<sup>54</sup>. »

Editeur de nouveautés, Lamy ne pouvait refuser d'imprimer la *Théodore* de Boisrobert, puisqu'elle avait eu un succès considérable sur le théâtre<sup>55</sup> et qu'elle avait frappé les esprits au point de provoquer la plus hargneuse et cinglante critique de quelques plumitifs en quête de reconnaissance et de notoriété publique, tels l'obscur Baudeau de Somaize ou encore l'anonyme auteur de la *Boscorobertine*<sup>56</sup>. Ce sont des pamphlets qui condamnent la conduite de l'auteur et son œuvre sur le plan de la morale religieuse, et notamment sur le traitement qu'il donne du thème de l'inceste, jugé licencieux et aberrant. Mais en fin de compte, la portée en fut si peu étendue que Somaize dut se rabattre sur Molière, qu'il prit pour sa nouvelle cible, la réputation de Boisrobert étant si bien établie dans le monde que ces attaques durent être perçues comme détestables à l'égard d'un auteur qui arrivait déjà à l'hiver de sa vie et qui était auréolé d'un prestige reconnu. Comme le dit Valentin Conrart dans l'extrait de privilège que nous avons cité plus haut, Boisrobert porte un « nom [qui] est Celebre entre les personnes de sçavoir ».

Quoi qu'il en soit, la *Théodore* fut achevée d'imprimer le 15 novembre 1657, quelques mois après la parution des *Nouvelles héroïques*, données au public le 12 mai. Les deux œuvres comportent un privilège daté du mois de février de cette année mais le quantième du jour a été omis dans les deux cas. Cependant, nous sommes éclaircis sur ce point en lisant le privilège qui figure à la fin du second volume d'*Epistres en vers*, selon lequel : « Par Lettres Patentes du Roy, données à Paris le 4. jour de Février mil six cens cinquante-sept. Il est permis au sieur de BOIS-ROBERT-METEL, Conseiller d'Etat ordinaire, Abbé de Chastillon sur Seine ; de faire imprimer, vendre, & debiter en tous les lieux de son obeïssance *Diverses Epistres en Vers, & autres Pieces, tant en Poësie que de Prose* : & ce par tel Imprimeur ou Libraire [...] ». Or, on a vu que sur l'extrait du privilège des *Nouvelles héroïques* déjà cité qu'il est question de ces *Epistres et autres Pièces*. Ainsi, on peut fixer la date du privilège de la *Théodore* et des *Nouvelles* au 4 février 1657. Ajoutons que la pièce de théâtre a été exécutée en petit format *in-douze* et que le recueil des nouvelles est en format *in-octavo*.

On doit dire que dans l'ensemble, entre la tragi-comédie et les nouvelles exécutées par Lamy, la qualité de la ponctuation et principalement de

l'orthographe sont très bonnes. En effet, concernant le second aspect, les coquilles sont peu nombreuses, ainsi que les omissions, qui se trouvent toutes au niveau des rubriques. À part l'emploi de signes typographiques visant l'économie et qui, comme on l'a dit, ne sont pas de fautes à proprement parler, mais simplement des usages d'imprimerie, le lecteur pourra aussi constater que la graphie est assez uniforme. Dans les nouvelles, l'orthographe est également assez soignée, à l'exception toutefois de *L'Heureux Désespoir* qui comporte une proportion de fautes légèrement plus élevée. Pour ce qui est de la ponctuation, l'étude de cet aspect donne des renseignements éclairants. Ainsi, dans la tragi-comédie *Théodore*, la seule pièce de théâtre de Boisrobert exécutée par Lamy donc, la ponctuation est très soignée, ou plus précisément très simplifiée, car on constate une certaine invariabilité dans celle qui a été choisie. En effet, dans toute cette pièce, on ne rencontre pratiquement que de virgules à l'intérieur des tirades<sup>57</sup>. Cela pourrait faire supposer que le débit de la déclamation est accéléré, mais il est vrai aussi que lorsqu'il est besoin, on trouve le point, le point virgule ou le point d'interrogation. On rencontre même des points de suspension au vers 743 du texte original, ce qui prouve qu'effectivement l'auteur ou les compositeurs ont prêté une attention toute particulière à l'impression de l'ouvrage. Pour les nouvelles, on se rend compte dès la lecture des premières pages que les césures syntaxiques ne sont plus celles que l'on pratique aujourd'hui. C'est pourquoi on trouve des ponctuations que l'on peut croire inattendues, insuffisantes ou, au contraire, absentes. Dans un premier temps, on est tenté de corriger ou d'introduire des signes de ponctuation partout où cela paraît nécessaire, mais une telle démarche ne peut se faire sans porter de graves atteintes au texte original.

Cela étant, il paraît étrange que l'on lise comme date de publication l'année 1658 sur la page de titre de tous les exemplaires que nous avons consulté de la *Théodore*. Le fait que la pièce ait été représentée le 15 juin 1657, que le privilège date de février et l'achèvement de novembre 1657, fait dire à certains critiques comme Émile Magne<sup>58</sup> et plus récemment à Andras Klein<sup>59</sup> que la première édition de la tragi-comédie est parue cette année-là. Cependant, il ne nous est pas parvenu le moindre imprimé d'une telle édition, qui permettrait de montrer qu'il existe deux éditions. Klein suppose que Somaize a dû connaître celle de 1657 pour fonder ses fameuses *Remarques*, puisqu'elles furent publiées avec *Approbaton* « le sixième Aoust mil six cent cinquante sept ». Mais il oublie que le manuscrit de la tragi-comédie circulait déjà dans les ruelles où Boisrobert a pu en faire la lecture ; ce sont aussi les lieux que Somaize hante incontestablement, et qui depuis cette époque lui permettent d'accumuler l'information qu'il va livrer quelques années plus tard dans son célèbre *Dictionnaire des Précieuses ou la Clef de la langue des ruelles* (1660). De plus, Somaize connaît sans doute les comédiens qui ont joué la pièce ; ils ont donc pu lui fournir un exemplaire de lecture. C'est ce qui nous paraît le plus vraisemblable, car ayant lu les remarques parues au mois d'août, Boisrobert a pu trouver quelques-unes de ses critiques recevables. Cela lui a permis de faire quelques modifications et d'affiner certaines idées pour proposer la version définitive de sa pièce. Les critiques de Somaize sont ainsi étouffées et accordent à celui-ci le rôle d'un personnage diffamateur, puisqu'en l'absence de

textes imprimés, personne ne peut contrôler ce qu'avance le détracteur dans ses *Remarques*.

Nous n'avons aucune preuve de l'existence de quelque autre édition datant de 1657. Néanmoins, on peut tout simplement supposer qu'il s'agit d'une fausse date, comme il est déjà arrivé dans le cas du premier volume d'épîtres en vers<sup>60</sup>. Rappelons aussi que Boisrobert est toujours surveillé par le parti dévot et que son image est encore assombrie par la disgrâce qu'il essuie. La diatribe de So-maize tombe mal en cette période. Elle est inattendue ; personne auparavant n'avait tenu des propos aussi virulents, aussi gratuits et aussi sérieusement soutenus contre Boisrobert. L'abbé a besoin de temporiser et de se protéger. Ainsi, tout porte à croire qu'une fois la pièce épurée de ses « impiétés » et de ses « imperfections », rien n'empêche l'auteur de faire parvenir son œuvre au public à partir du 15 novembre. Boisrobert est enfin rappelé à la cour le 18 février 1658, affaire qui fut assez retentissante pour retenir l'attention de Jean Loret dans sa *Muze historique*.

La stratégie de Boisrobert a donc porté ses fruits. Ce retour en grâce pouvait donc donner l'impression que la cour lui faisait justice, d'autant que l'on connaît l'hostilité que la reine éprouvait à l'égard de tout ce qui lui rappelait le cardinal de Richelieu, ainsi que ses penchants à favoriser le parti dévot, pour lors au plus fort de son influence. Notre auteur pleinement réhabilité, l'opération éditoriale ne pouvait être que trop bonne pour Lamy, et le confirmait comme marchand de littérature galante. Enfin, c'était assez pour encourager l'abbé de Châtillon à faire paraître un second volume d'épîtres en vers. Mais cette fois-ci, il ne le confia pas à Lamy. Boisrobert avait regagné suffisamment de légitimité pour désirer qu'un libraire plus important s'occupât de son recueil. Il se tourna alors de nouveau vers A. Courbé pour faire élaborer ce gros volume *in-octavo*, après que Valentin Conrart lui eut signé une fois de plus un privilège. Rappelons que les formats *in-quarto* ne sont plus à la mode depuis la fin de la Fronde, tandis que c'était le format choisi par A. Courbé pour les premières pièces « à l'espagnole » de Boisrobert, et par Cardin Bensogne en 1647 pour le premier volume d'épîtres. L'abbé termine de cette manière honorablement sa carrière littéraire, son second volume d'épîtres étant pratiquement la dernière manifestation de sa personnalité littéraire.

\* \* \*

Autant d'aspects qui permettent de nous donner une certaine idée de la part de responsabilité et de l'auteur et de l'imprimeur dans l'élaboration des œuvres littéraires au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous sommes enclin à penser que Boisrobert s'est pleinement investi en tant qu'éditeur et homme de lettres, mais ayant eu recours à des libraires-imprimeurs de renom, cela nous permet de garantir que nous avons à portée de main des produits éditoriaux plutôt fiables et fidèles à sa volonté<sup>61</sup>. Il n'en demeure pas moins que même dans les meilleurs ateliers se glissent toutes sortes de fautes dans les ouvrages, aussi minimes soient-elles. C'est d'ailleurs l'histoire de la grande majorité des textes parus à

cette époque. Certes, la qualité du travail d'un atelier et sa réputation sont pour beaucoup dans le résultat final de l'objet imprimé, mais il est encore aujourd'hui difficile d'identifier très précisément les ateliers avec lesquels un libraire (en parlant d'A. Courbé et de Lamy en particulier) a passé des contrats de sous-traitance, et encore moins de savoir quelles sont leurs pratiques, surtout si plusieurs ateliers se sont partagés l'impression, en dépit de la bonne volonté dont fait preuve A. Riffaud dans sa *Ponctuation du théâtre imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle* et son catalogue du *Théâtre imprimé* couvrant seulement la période qui va de 1630 à 1650.

En ce sens, nous ne pouvons pas partager l'avis de cet éminent chercheur selon lequel on peut faire une « modernisation assumée » de la ponctuation dans les textes du XVII<sup>e</sup> siècle sous prétexte que « l'imprimé a été trop maltraité par de piètres ouvriers et que ni l'auteur, ni l'éditeur ne se sont souciés de donner un bel apprêt au livre [...] À l'irrégularité chaotique fruit de l'incompétence ou des nécessités du marché, on préférera un réglage susceptible de bien servir le texte »<sup>62</sup>. Il suffit de fréquenter les textes originaux, pour se rendre compte qu'il y a une cohérence typographique d'ensemble, malgré les fautes d'impression fréquentes, et que l'on peut tirer des règles globales de son fonctionnement. C'est aussi vouloir paramétrer et schématiser une forme de construction et d'organisation intellectuelle différente de celle d'aujourd'hui, et qui par là n'obéit plus aux mêmes pratiques ni ne possède la même fonction. Enfin, c'est presque dire que l'homme du XVII<sup>e</sup> siècle s'était trompé ; que c'était la « faute » au temps. Pourquoi ponctuer en donnant des solutions qui s'éloignent peut-être de l'esprit du texte et de l'auteur ? Faute de preuves pour savoir à science certaine ce qu'il voulait, il vaut mieux composer avec ce qui nous est parvenu que d'inventer et de sur-interpréter.

Cette idée se confirme par ce qu'on dit des talents de Boisrobert pour la déclamation et la lecture à haute voix, et pour ses capacités à délasser un premier ministre au tempérament mélancolique et morose : « *Recipe* Boisrobert », lui disait François Citois, son premier médecin, pour le soulager de ses douleurs<sup>63</sup>. Rien de plus naturel pour un auteur qui joua auprès de Richelieu le rôle équivalent de Racine auprès de Louis XIV. C'était un apaisement que d'entendre la voix de son favori au chevet de son lit. De nombreux faits témoignent que Boisrobert était un acteur qui ne s'avouait pas (tonsure oblige), mais dont le talent était connu de tous, au point que cela lui a valu le surnom d'« abbé Mondori », que la plupart des critiques (dirions-nous plutôt détracteurs gratuits ?) du XIX<sup>e</sup> siècle ne veulent regarder que comme un trait burlesque vis-à-vis de l'auteur. Lorsque Claude du Val de Coupeauville, l'abbé de la Victoire, disait malicieusement aux Minimes de la Place Royale que Boisrobert « va tantôt prescher cette après-dinée à l'Hôtel de Bourgogne<sup>64</sup> », c'était une allusion à ce qu'il y faisait, comme Racine avec la Champmeslé, pour travailler et dicter à ses acteurs le jeu scénique ainsi que les intentions de ses pièces. L'histoire littéraire n'a pratiquement pas retenu ces qualités, préférant plutôt se faire l'écho des diatribes mal intentionnées de ses ennemis. Ménage même, ennemi public de Boisrobert, ne peut que reconnaître cette qualité<sup>65</sup>.

S'il ne pouvait pas plaire à tout le monde<sup>66</sup>, Boisrobert avait le talent de charmer ses contemporains par sa verve intarissable<sup>67</sup>. Tallemant en témoigne avec certitude : « On ne sçauroit faire plus plaisamment un conte qu'il le fait ; il n'y a pas de meilleur comedien au monde.<sup>68</sup> » Ainsi, l'abbé, en ses multiples rôles d'éditeur, de poète dramatique, de déclamateur reconnu, se faisant lire par ses amis, corrigeant les épreuves d'imprimerie et faisant confiance à des libraires-imprimeurs de prestige, nous montre assez que ses livres sont le résultat d'un travail réfléchi et soigné dans son ensemble. C'est pourquoi, en tant que lecteur moderne, on voudrait mieux juger de l'état de la ponctuation et de la graphie d'origine et non pas qu'on nous propose un texte « résolu », « filtré », totalement réinterprété de ce point de vue-là. Ce serait peut-être intellectuellement plus honnête de lui laisser la liberté de découvrir, de se surprendre et d'interpréter par lui-même ces aspects si particuliers de l'époque. Cela dit, nous devons absolument reconnaître que les imprimés du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas toujours parfaits, que la présence des fautes dans ces textes est parfois manifeste et que la ponctuation peut présenter aussi des difficultés d'interprétation.

### Pour une étude de cas concrets

Pour l'ensemble des œuvres de Boisrobert, la ponctuation est assez soignée et d'une qualité remarquable dans les imprimés procurés par A. Courbé (exception faite des *Trois Orontes*, comme nous le verrons), mais elle peut aussi présenter quelques variantes globales d'un imprimeur à l'autre ou chez le même imprimeur à des étapes différentes. Disons aussi que le laps de temps qui va de 1650 à 1657 se caractérise par une étonnante prolifération d'œuvres littéraires de sa part. On dénombre exactement neuf comédies, trois tragi-comédies, un recueil de nouvelles et un recueil d'épîtres en vers. La densité de cette production, on peut le comprendre, suppose une certaine rapidité dans la conception, l'écriture et l'exécution, principalement pour les trois premières pièces qu'imprima Guillaume de Luyne pour Boisrobert entre 1654 et 1655, à savoir *Les Généreux Ennemis*, *L'Inconnue* et *L'Amant ridicule*. Les différences se laissent immédiatement sentir, notamment pour les deux dernières, par rapport aux *Apparences trompeuses*, à *La Belle Invisible* et aux *Coups d'amour et de fortune*, pièces pour lesquelles Guillaume de Luyne a pu procurer des textes d'un meilleur apprêt, dans des délais moins serrés. C'est d'ailleurs chez cet imprimeur que l'on trouve plus de déficiences au niveau de la ponctuation, car c'est lui qui prit en charge le plus grand nombre de pièces de Boisrobert en un espace de temps très court qui va de 1654 à 1656.

Si on les compare avec la *Théodore* que Pierre Lamy élaborait, les différences sont importantes, mais il faut dire qu'il ne prépara qu'une seule pièce de théâtre et le recueil de nouvelles en prose, dont les caractéristiques de la ponctuation sont tout autres et n'obéissent pas aux mêmes besoins. Car outre que la pièce est très soignée du point de vue de l'orthographe et de la ponctuation, on peut dire que celle-ci a été particulièrement « simplifiée ». En effet, l'imprimeur

privilégie énormément l'emploi de la virgule à l'intérieur des répliques, sans que pour autant les autres ponctuations, donnant raison de la nature particulière d'un énoncé, soient absentes, qu'il s'agisse de l'interrogation, de l'exclamation, et même des points de suspensions. La ponctuation dans les nouvelles demande une attention particulière. Car le texte, tel qu'il nous est parvenu aujourd'hui, est parfois difficile à lire, lorsque, à titre d'exemple, s'enchaîne une série de propositions subordonnées (et il y en a beaucoup), très longues à quelques endroits, à l'intérieur d'une seule phrase et qui peut occuper parfois jusqu'à trois pages dans le texte original, sans presque aucune ponctuation. Voici un exemple tiré du texte original (l. 906-925, p. 97-99 de l'original)<sup>69</sup> :

Comme Almazan void qu'il peut parler en seureté il luy remonstre en vray serviteur, que cet emportement qu'il vient de tesmoigner sera d'autant plus mal receu de tous ses sujets qu'ils verront qu'une amour injuste en est la cause qu'il void bien en l'estat que sont les choses qu'il ne peut plus manquer à la Reine sans s'attirer de grandes guerres au-dehors, & au-dedans des guerres Civiles, qu'outre que le Prince son frere unique a le couteau dans le cœur pour l'indigne traitement qu'il a receu il ne luy peut celer qu'Alabez est au desesper de voir le mespris qu'il fait d'une grande Reine à laquelle il a l'honneur d'appartenir, que s'il n'avoit retenu sa colere apres avoir veu l'ordre injurieux de ramener cette Princesse en Affrique il auroit desja soulevé tout le monde contre luy, que sa Majesté sçavoit combien la caballe des Zegriz estoit puissante dans Grenade & qu'il prevoyoit qu'ils ne digereroient jamais cet affront que jusques là il avoit empesché par l'autorité de ses amis que la chose n'esclatast, mais qu'il ne voyoit pas comment on pourroit empescher que les mescontens qui estoient en si grand nombre ne se joignissent aux serviteurs & amis du Prince quand ils le verroient injustement arrêté qu'enfin il falloit songer promptement à contenter la Reine & à retenir ceux de son party, s'il vouloit empescher des desordres qu'il voyoit inevitables, que sa Majesté pouvoit juger en le voyant opiner comme il faisoit contre soy-mesme, veu l'honneur qu'elle luy faisoit de desirer son alliance, il falloit qu'il eust un zele bien veritable pour elle, & une passion bien desinteressée pour le bien de son Estat.

En lisant ces lignes, on est d'emblée tenté de corriger la ponctuation. Mais une telle démarche ne peut se faire sans porter de graves atteintes au texte original. En réalité, il faut le fréquenter le plus possible ainsi que d'autres de la même nature parus à l'époque, comme *Le Roman comique* et *Les Nouvelles tragi-comiques* de Scarron, *La Pretieuse* de l'abbé de Pure, la *Clélie* ou le *Grand Cyrus* des Scudéry, les *Nouvelles exemplaires et amoureuses* de D'Ouville, et tant d'autres romans et nouvelles, pour se rendre compte que Boisrobert ne fait pas exception en son temps. Les modes de ponctuation sont globalement semblables et les lecteurs avaient l'habitude de la pratiquer et de la recevoir ainsi ; certes, ce ne sont plus toujours ceux d'aujourd'hui, mais c'est dans le respect de cette signalétique que l'on comprend l'esprit du temps.

Parmi les changements plus importants que nous avons introduits figurent les **points d'interrogation**. C'est d'ailleurs la ponctuation qui pose le plus de problème, car elle n'est pas systématiquement signalée par les imprimeurs, au moins avec la graphie traditionnelle qui lui correspond (« ? »). En fait, chez tous les imprimeurs de Boisrobert, le point d'interrogation est parfois remplacé par une virgule et, en moindre proportion, par un point ou par un point-virgule, parfois il a même été omis. Était-ce ainsi qu'il a été consigné dans les manuscrits que Boisrobert leur procura ou était-ce une marque de négligence de l'imprimeur ? Le phénomène est d'autant plus étonnant que dans l'ensemble des pièces, on peut dire qu'ils figurent là où ils sont attendus, à savoir dans l'interrogation avec sujet inversé, dans l'interrogation sans sujet inversé, dans l'interrogation introduite par la périphrase *est-ce que*. Nous nous inclinons donc à croire que probablement c'était ainsi consigné dans les manuscrits de Boisrobert, et qu'en dépit de quelques libertés et de quelques négligences du compositeur, l'auteur ne s'est pas soucié de les signaler parce que le contexte permettait de les induire. Soulignons que, s'agissant de textes pour le théâtre, la ponctuation sert de guide à l'orateur ou au comédien, et dans certains contextes, le point d'interrogation n'a pas nécessairement besoin d'être marqué, car il est assez suggéré par la syntaxe et s'impose comme une évidence. En ce sens, il faut comprendre qu'avant l'acte de déclamation sur la scène, on part du fait que le comédien ou l'orateur ont une parfaite maîtrise de la ponctuation, et que, dans le cas de Boisrobert – nous avons vu –, il a pu travailler la déclamation directement avec les acteurs.

En outre, comme dans le cas de la scène deux de l'acte quatre de la *Théodore* (dont nous donnons un extrait plus bas), le point d'interrogation n'est pas indispensable, car il s'intègre parfaitement dans la réplique, qui est longue et qui suggère, par la syntaxe, qu'il y a une montée de la voix. Mais dans d'autres cas où la réplique ne contient qu'un ou trois vers, parfois même un hémistiche, l'absence du point d'interrogation, ou pour mieux dire, la présence d'une virgule, d'un point ou d'une autre ponctuation à la place du point d'interrogation, est mal ressentie par le lecteur moderne, car il n'est pas habitué à ce genre de situations. Nous insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas forcément d'une faute, tel qu'on peut le croire aujourd'hui, mais d'un usage très répandu à l'époque et duquel lecteurs, comédiens et orateurs s'accommodaient parfaitement. Il faut dire aussi que ce phénomène n'est pas systématique ; on ne le trouve pas assez fréquemment pour en inférer une règle générale. En voici quelques exemples tirés de *La Folle Gageure*, pièce où les signes de ponctuation font cruellement défaut, et où ils sont parfois employés dans des situations inattendues. Cette pièce est le meilleur exemple de ce genre de cas et nous servira pour témoigner de ce qui se passe dans d'autres pièces de Boisrobert. Parfois le vers d'avant ou d'après marquent le point d'interrogation, situation assez frappante contenu de la proximité des vers entre eux :

Ils ont toujours leur grace, Acaste n'a-t-il rien. (v. 64)  
 Volontiers ; par escrit la pourrez-vous marquer. (v. 100)  
 Justes Dieux qu'ay-je fait, quel affront à mon maistre.

Helas ! que luy diray-je ? Il me va Sommer traistre, (v. 1319-1320)  
 De ces Dames encor n'estes-vous point jaloux ?  
 M'enviez-vous cét heur & ce bien. (v. 1458-1459)<sup>70</sup>

Ou alors, l'interrogation n'est comprise que d'une seule idée, comme dans : « De quelle part. », (v. 888) / « Mais par où, », (v. 957) / « De quelle espece, », (v. 1104) / « Mais si l'on me descouvre. », (v. 1145). Il en va de même pour une série d'hémistiches où l'interrogation est construite avec sujet inversé : « La connoissez-vous pas. », (v. 592) / « Mais la connoissez-vous. », (v. 600)<sup>71</sup>. Dans d'autres cas, l'absence ou la présence d'une ponctuation autre que celle qu'on attend aujourd'hui pourrait induire à confusion, mais seuls le sens et la syntaxe nous éclairent : « Seroit-ce point l'amour ! », (v. 124) / « Quoy ? desja cette belle est hors de vostre cœur. », (v. 262) / « Mais tu la trouves donc plus belle qu'Asterie. », (v. 301) / « Sans argent mon amy. », (v. 564) / « Que fait le Chevalier il n'aura pas souppé. », (v. 1094). Il existe enfin des cas où le point d'interrogation consigné ne correspond pas à un énoncé donné, mais à une autre catégorie syntaxique, surtout lorsqu'il s'agit en réalité d'un point d'exclamation, comme dans : « Vous vous engagez là dans une estrange affaire ? », (v. 205) // « Du païs d'Italie : / Que d'or, que de cristaux ? », (v. 514) // « O Dieux ? », (v. 1316). À l'époque, ces ponctuations étaient cependant interchangeable, car s'il est certain que du point de vue sémantique elles n'expriment pas la même chose, il est vrai aussi qu'elles indiquaient que la voix devait monter, l'une et autre ayant pratiquement la même valeur du point de vue de la déclamation.

La **virgule** tient une place privilégiée chez Boisrobert, car c'est la ponctuation la plus fréquente, même si dans le texte d'origine elle pourrait être considérée comme fautive selon l'usage moderne, qui l'emploie pour marquer des pauses légères. En effet, elle vient à assurer toute sorte de fonctions, que ce soit le marquage de la fin d'une réplique, de l'interrogation, de l'exclamation, de la suspension de la phrase. Elle n'est donc pas toujours utilisée à bon escient, parfois par l'incurie des protes, parfois parce que le texte et le contexte laissent suffisamment entendre qu'il faut déclamer avec une intonation particulière (montante pour l'exclamation et l'interrogation, descendante pour le point final par exemple). Et en ce cas-là, le lecteur prévenu sait qu'elle ne constitue pas nécessairement une faute de ponctuation. Nous allons donner quelques exemples où malgré sa présence, elle convoque une autre intonation, qu'il convient de respecter car elle est tout à fait recevable ; et d'autres dénoncent l'incurie des protes à des endroits particuliers.

On a dit que la virgule est la ponctuation privilégiée dans la *Théodore*, notamment à l'intérieur des tirades. Il suffit de jeter un coup d'œil rapide au premier acte pour le constater d'emblée. On verra aussi que cette pièce se caractérise par le fait que les répliques sont assez longues et que parfois une interrogation ou une exclamation n'est pas marquée des signes « ! » ou « ? » respectifs, mais par une virgule. Ce sont des situations très fréquentes dans les imprimés du XVII<sup>e</sup> siècle, qui montrent bien qu'à l'époque, la syntaxe de la phrase et le contexte permettaient aisément de distinguer l'une ou l'autre catégorie d'énoncé ; le lecteur

et surtout les comédiens avaient l'habitude de ce genre de lecture. La virgule suggère en même temps que le texte nécessite d'un débit de déclamation plus rapide et que les points ou les points-virgules pourraient nuire à l'effet recherché. Voyons par exemple la scène deux de l'acte deux de la *Théodore*, un cas typique de ce que nous avançons :

Apres mes grands exploits dont je sors glorieux,  
 Enfin, je vous revoy jardins délicieux,  
 Où souvent degagé de la foule importune,  
 J'ay mieux que sur le trosne admiré ma fortune,  
 1000 Où l'heur des plus contens m'a souvent fait pitié,  
 Charmé de l'entretien de ma chaste moitié,  
 Au moment que je parle, aimable Theodore,  
 Peut-estre que ces bois te possèdent encore,  
 T'y pourrois-je surprendre avant la fin du jour,  
 1005 Ah ! dans ce doux penser je meurs desja d'amour,  
 Tu sçais que tu m'es chere à l'égal de ma vie,  
 Je prise beaucoup moins la gloire qu'on m'envie,  
 Et tant de beaux Lauriers cueillis par cette main,  
 Que les fleurs qu'elle est preste à cueillir sur ton sein,  
 1010 Je crains d'estre surpris, où je croy te surprendre,  
 Tu m'as tousjours aimé d'une amitié si tendre,  
 En ton accueil charmant je verray tant d'appas,  
 Que mon œil éblouy ne les soûtiendra pas,  
 Et je crains de mourir dans l'excez de ma joye,  
 1015 Si dans ce moment mesme il faut que te voye,  
 En ce voyage heureux je n'ay voulu que toy,  
 Ramese, qui t'ay fait confident de ton Roy,  
 Fay le tour du jardin, découvre si ma Reyne,  
 Sera point dans le bois auprès de la fontaine,  
 1020 Seule elle y va resver, ne te découvre pas,  
 Car je la veux surprendre, & revien sur tes pas,  
 J'attens icy mon frere, il sçait nostre voyage,  
 Est-ce luy qui paroist tout seul sous cet ombrage ?

La virgule, assez courante, fait pourtant ici l'objet d'un emploi massif, tant en fin de vers qu'à l'hémistiche. On remarque que la tirade se termine par un point d'interrogation, ce qui montre bien que, même dans le cas d'une interrogation inversée, l'imprimeur a eu soin de la signaler, ce qu'il n'a pas fait exprès au vers 1004. Ce genre de ponctuation suggère bien que la réplique se déclame dans un débit plus accéléré, les pauses signalées à fin des vers permettant au comédien de prendre graduellement le souffle. Elle traduit l'anxiété du roi impatient de revoir son épouse après avoir remporté la bataille qu'il vient de livrer contre les Turcs. Elle aurait aussi, pour l'oreille, une sorte de fonction de protase, qui est accentuée par un point d'interrogation final qui exige une montée de la voix,

et dont l'apodose se réduit à la réponse laconique que fait Ramèse au roi au vers suivant : « Oui, Seigneur. ». Certes, un lecteur de nos jours aurait souhaité voir, par exemple, un point à la fin des vers 1001, 1003, 1005, 1006, 1009, 1010, 1011, 1015, 1017, 1019, ainsi qu'un point d'interrogation à la fin du vers 1004, mais de toute évidence ce n'est pas le but de la tirade. De même, le point d'interrogation final n'est pas absolument nécessaire puisque l'inversion du sujet suggère suffisamment qu'il s'agit de ce genre de phrase et que le comédien doit prévoir une montée de la voix à cet endroit ; le lecteur, pour sa part, est immédiatement averti qu'il s'agit d'une interrogation. Enfin, on voit que la présence du point d'interrogation final n'est pas un hasard mais qu'il vient pertinemment achever la tirade.

En revanche, il y a d'autres situations où la présence de la virgule ne se justifie pas et porte plus à confusion qu'à l'intelligence du texte. Ce sont des cas où l'on sent la hâte des protes dans la composition des formes d'imprimerie, car on perçoit bien qu'ils ont voulu se dispenser de la difficulté de ponctuer correctement le texte. En voici un exemple tiré des *Trois Orontes* aux vers 873-909 (III, 5). Il nous suffira à montrer cet emploi malencontreux de la virgule, fréquent dans d'autres pièces, mais particulièrement ici :

*ORONTE.*

Maraut, voilà des traits de ton yvrognerie.

*CLEANTE.*

Il en tient [ , ]

*PHILIPIN.*

Ce n'est rien, c'est par galanterie,

On ne m'a regalé qu'après qu'on m'a connu,  
Et qu'après que j'ay dit, que vous estiez  
venu.

*ORONTE.*

Ah ! traistre [ ? ]

*PHILIPIN, bas.*

Si l'amour du maistre se mesure,  
A celle du Valet, gare la couverture [ . ]

*ORONTE.*

Monsieur, si ce maraut vous a mal debutté,  
Et si de mon message il s'est mal acquitté,  
Je viens vous assurer que je le desavoüe,

*AMIDOR.*

Je dis encore un coup que vous estes un  
sot [ , ]

*PHILIPIN.*

On le va bien froter s'il dit encore un mot,  
Ce rustre est dangereux, il a la main pe-  
sante [ , ]

*CLEANTE, bas.*

Cela va bien pour moy [ ] l'aventure est  
plaisante.

*PHILIPIN, bas.*

Bien-tost dans la couverture il va faire un  
beau saut [ , ]

*ORONTE.*

Pour vostre âge, Amidor, vous estes un  
peu trop chaud,

Mais j'excuse cet âge, & cette humeur si  
prompte,

Pour l'amour de mon pere, enfin je suis  
Oronte,

Mais qui vous a donc dit que je ne le suis  
pas ?

*AMIDOR.*

Et vous avez bien fait de luy couvrir la joüe. Allez au Diable, allez & sortez de ce pas [ , ]

Affronteur qui venez nous broüiller la cer-  
velle,

Et gardez qu'au secours nos voisins je  
n'apelle.

*CLEANTE.*

*AMIDOR.*

Et qui donc estes-vous qui parlez mainte-  
nant ?

Adiou cias brave Oronte [ , ]

*ORONTE.*

*CASSANDRE, le nez dans le manteau.*

Je suis l'unique fils de vostre amy Fernand,

Oronte serviteur [ , ]

Qui viens presentement d'arriver de Gas-  
cogne [ , ]

*ORONTE.*

Quoy, l'on me fait passer icy pour affron-  
teur,

On me berne, on me joüe [ , ]

*AMIDOR.*

Vous estes un badin, vous estes un yvrogne  
[ , ]

*CLEANTE.*

Et si je vous traittois comme vous meritez  
[ , ]

Esvitons sa furie [ , ]

*PHILIPIN.*

*PHILIPIN.*

Voilà deux complimens assez bien debu-  
tez.

Arrestez ils sont deux, rengainez je vous  
prie [ , ]

*AMIDOR.*

*ORONTE.*

Ah ! je ne souffre pas aisement qu'on m'af-  
fronte [ , ]

Où Diable sommes-nous ? quel climat est-  
ce icy ?

*ORONTE.*

Philipin des chevaux, fuyons, sortons d'icy,

Amidor, est-ce ainsi que l'on reçoit Oronte ?

Dans ce maudit país je n'ay plus rien à  
faire [ , ]

Pour mieux les distinguer, nous avons mis entre crochets les ponctuations qu'on n'attend pas aujourd'hui. Il est intéressant de remarquer que toutes ces répliques se trouvent dans les deux derniers cahiers de l'acte III, ce qui fait penser que le compositeur, pressé de rendre son travail, s'est contenté de mettre de virgules pour se simplifier la tâche. Ici nous sommes clairement dans un cas d'improvisation et de négligence. L'intérêt de ces répliques ne réside pas tant dans le débit rapide que pourrait suggérer la présence de virgules, puisqu'elles sont assez courtes et les échanges donc plus serrés, mais dans les intonations de la voix que suppose chaque situation et dont la ponctuation devrait se faire l'écho. En effet, cet extrait correspond à un moment de comique de situation que l'on rencontre dans la pièce : retardataire, Oronte se présente enfin chez son beau-père, mais il a été devancé par son rival inopiné, Cléante, qui s'est fait passer pour lui auprès d'Amidor ; il est aussi devancé par Cassandre, qui s'est travestie en homme en lui empruntant son nom, pour faire tomber ses projets de

mariage avec Caliste, fille d'Amidor, car c'est elle qu'Oronte avait d'abord promis d'épouser. Ainsi, lorsqu'Amidor voit débarquer chez lui un troisième Oronte, qui cette fois-ci est le vrai, il ne peut que se sentir moqué. Assurément, l'accueil qu'il lui réserve n'est pas des plus chaleureux. Cette scène demande donc toute sorte de gestuelles et d'intonations de la voix pour manifester le comique de situation, ce que les virgules ne peuvent traduire que très imparfaitement.

Dans le reste de l'ouvrage, ne serait-ce que dans les deux premiers actes et jusqu'au cahier *Giii* du troisième (antérieur donc à celui que nous venons d'évoquer), on ne trouve pas autant de failles. En comparant ces deux grandes parties du texte, on constate que les différences sont immenses. Cela pourrait bien indiquer que la composition des formes d'imprimerie a été confiée à des personnes différentes et que, dans la hâte de faire publier la pièce, les incuries dans la seconde partie se sont accumulées l'une après l'autre. Rappelons que Boisrobert signale dans la préface de *La Folle Gageure* que *Les Trois Orontes*, pièce « nouvellement imprimée », est déjà disponible en librairie, ce qui suppose que son exécution a été hâtivement terminée pour pouvoir publier *La Folle Gageure*. En tout cas, c'est la ponctuation qui en a pâti et nous avons choisi cet extrait de la pièce pour montrer qu'elle fait figure d'exception parmi les imprimés procurés par A. Courbé. En effet, *Les Trois Orontes* est de loin celle qui présente le plus grand nombre de fautes.

On rencontrera aussi de nombreuses situations où la virgule figure à la fin d'une réplique, alors qu'on attend un point final qui montre que la voix descend. Ces virgules sont injustifiables du point de vue de la syntaxe et de la déclamation, car il y a une coupure entre ce qui est dit et ce qui suit après la virgule, comme dans les vers 13-16 et 38-42 de *L'Inconnue* :

CLIMENE.

Si vous perseverez dans cette folle envie,  
Vous ne me reverrez en ce lieu de ma vie,

DON FELIX.

Cét arrest est injuste, & n'y puis obeyr,  
Qu'à mesme temps [...]

CLIMENE.

Vous pourrez Don Felix connoissant mon visage,  
Si je viens à manquer à ce que je promets,  
M'en faire un jour reproche, & je vous le per-  
mets,

DON FELIX.

Avec tant de beauté de douceur & de grace,  
Pretendez-vous [...]

Dans une moindre proportion, on trouve aussi le **point-virgule** à la fin de certaines répliques alors qu'on attend un point final, car cette ponctuation devrait signaler une pause plus courte que le point et plus longue que la virgule. Or, on constate qu'aux endroits où il est parfois placé, il ne demande pas une telle pause, et qu'au contraire, on attend un autre signe (un point final, un point d'interrogation, des points de suspension, etc.). De plus, il ne suggère pas non plus que la réplique s'enchaîne avec la suivante. Rappelons que ce sont des situations

exceptionnelles. En voici quelques exemples : « Enfin Monsieur vous estes bien leger ; », (v. 315) / « Je scauray sur ce point fort bien dissimuler ; », (v. 483) / « Ma vie est en vos mains enfin je la hazarde ; », (v. 484) de *La Folle Gageure*<sup>72</sup>.

Par ailleurs, les **points de suspension** se font cruellement désirer chez Boisrobert et pourtant, de nombreuses situations y font appel alors que l'imprimé comporte un autre type de ponctuation que l'on n'attend pas. Cela paraît d'autant plus étonnant que ce signe est déjà fort connu à cette époque et que de nombreux auteurs l'utilisent depuis quelque temps déjà. En réalité, on en trouve quelques occurrences chez notre auteur dans l'édition originale de la *Théodore*, aux vers 743, 1044, 1060 précisément, mais aucune dans les éditions originales procurées par A. Courbé et de Luyne. En revanche, on les rencontre bien dans les rééditions hollandaises de certaines pièces, comme dans *Les Coups d'amour et de fortune*, par exemple, aux vers 527, 789, 834, 1154, 1159, sachant que dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les points de suspension sont employés pour interrompre ou suspendre la parole. A. Riffaud a bien montré qu'ils sont déjà pleinement adoptés par certains imprimeurs dès 1630<sup>73</sup>. Voici quelques situations où l'attendrait aujourd'hui cette ponctuation<sup>74</sup> : « Enfin c'est mon mestier, & j'ose me promettre. », (*TO.*, v. 201) / « Ouy, mais cette Beauté n'est pas l'ombre de celle. », (*J.*, v. 532) / « Si jamais je remets le pié, si jamais on m'y treuve. », (*J.*, v. 1025) / « Je luy fais la mesme chose, & si je ne la tiens. », (*C.*, v. 189).

Enfin, nous avons constaté que dans l'ensemble des pièces de Boisrobert, il existe, paradoxalement, des situations où l'absence totale de ponctuation est frappante pour le lecteur moderne lorsqu'il s'agit d'une énumération, d'une apostrophe ou de présence de propositions incisives, par exemple. La fréquence du phénomène laisse cependant penser que ces omissions ne sont pas le fruit du hasard et qu'elles suggèrent, au contraire, que le débit dans la déclamation du vers doit être accéléré. Voici un exemple tiré de *L'Inconnue* où les apostrophes interpellant Climène ne sont pas encadrées par des virgules<sup>75</sup> :

JE sçay vostre merite & connoy mon devoir,  
**Climene** en ce logis vous avez tout pouvoir,  
 660 Commandez librement & vous serez servie.

CLIMENE.

**Orante** vous allez condamner mon envie,  
 Si vostre amitié tendre, ou si vostre bonté,  
 Ne vous font excuser mon trop de liberté,  
 Mon mal est un secret qu'à toute autre je cache.

ORANTE.

665 Si j'en ay le remede il faut que je le sçache,  
 Parlez donc.

CLIMENE.

J'aime **Orante**, & vous le confessant,  
 Je rougis d'advouër que mon cœur y consent.

ORANTE.

Hé bien **Climene**, aymer est-ce un mal si terrible ?

Dans d'autres cas, il ne s'agit pas d'apostrophes mais tout simplement de syntagmes grammaticaux de diverse nature, compris dans un seul vers, comme dans le vers 1262 : « Certes mon heur est grand il vient me demander »<sup>76</sup> (*AT*) ; au vers 1027 : « S'il me void il est pris il faudra que son ame »<sup>77</sup> (*TO*) ; et au vers 868 : « En bizarre en jaloux par tout on vous contemple » (*FG*).

Face à la présence récurrente de cette sorte de situations que certains pourraient considérer comme une récurrence de fautes et contre lesquelles il est difficile de lutter, on peut bien penser que, lors de la déclamation, ces vers se prononcent d'un seul souffle, comme s'il s'agissait d'un seul grand mot, où toutes les parties du discours s'enchaînent harmonieusement l'une avec l'autre. Le débit de la déclamation est alors plus rapide, sans temps de pause. L'effet recherché n'est donc pas la correction syntaxique mais sonore. Rappelons enfin que ce phénomène n'est pas généralisé chez Boisrobert ; il est ponctuel, bien qu'il soit présent dans toutes les pièces. Car contrairement à ce type de vers que nous venons d'évoquer, où l'absence de ponctuation est frappante, il en existe d'autres où les signes de ponctuation sont bien marqués entre les mots à l'intérieur des vers. Nous laisserons vérifier cela au lecteur lorsqu'il aura le loisir de savourer la lecture des œuvres de Boisrobert.

\* \* \*

Cela étant, le débat reste ouvert dans la mesure où il est difficile de trancher sur une question aussi problématique que peut l'être la ponctuation et la graphie au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment lorsqu'on sait pertinemment que ni l'une ni l'autre n'étaient pas encore fixées à l'époque. Cependant, il est constant que la littérature galante, avec des imprimeurs-libraires largement reconnus parmi les meilleurs comme Augustin Courbé, Guillaume de Luyne et Pierre Lamy, ont élaboré des ouvrages de qualité qui font leurs preuves encore aujourd'hui. Boisrobert n'a pas fait de choix négligeable en ce sens qu'il a passé des contrats importants avec eux pour la fabrication de ses pièces de théâtre et de ses nouvelles, choix qui de surcroît n'est pas anodin, puisqu'en poète galant de prestige, il a un souci particulier d'image publique qu'il tient à préserver dans la conjoncture historiquement délicate qui est la sienne à ce moment précis. Une position sociale assez fragilisée par la disparition de son ancien maître Richelieu, l'oblige à se préoccuper par le résultat final du travail d'imprimerie, et pour lequel il a une expérience accrue lorsqu'il s'est chargé de l'édition de recueils de poésie au début de sa carrière littéraire. Nous avons essayé de montrer quelle est la part de responsabilité éventuelle de chaque intervenant (entre auteur, imprimeurs et ateliers) dans l'apprêt final du livre, mais il n'en demeure pas moins que dans le contexte actuel des choses, on ne peut pas établir exactement laquelle elle est précisément. Cependant, l'ensemble des circonstances que nous avons évoquées pour la production de ce travail nous mène cependant à croire que les textes qui nous sont parvenus reflètent assez bien dans l'ensemble l'esprit de l'abbé Boisrobert.

## Notes

- 1 Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoir et société*, préf. Roger Chartier, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1999, 2 vol.
- 2 Pour ce faire, toute référence à l'œuvre de Boisrobert renvoie à l'édition critique que nous en avons préparée intitulée : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé Boisrobert*, thèse de doctorat de l'Université de Sorbonne-Paris IV, sous la direction de Georges Forestier, janvier 2009, 2 vol.
- 3 Genève, Droz, 2007. L'auteur donne les exemples de Gillet de La Tessonnerie, p. 118 ; et de Scudéry, p. 121.
- 4 Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.
- 5 *Op. cit.*, p. 24. La thèse de Chaouche trouve un antécédent dans les idées développées par Pierre Pasquier dans un article intitulé « Déclamation dramatique et *actio oratoire* à l'âge classique en France », dans *L'Acteur en son métier*, éd. Didier Souiller et Philippe Baron, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon, 1997, p. 143-163 ; mais elle est totalement appuyée par P. Pasquier dans un autre article plus récent nommé « L'Art du comédien », *XVII<sup>e</sup> siècle*, second trimestre, 2003, n° 119, p. 353-356.
- 6 *Ibid.*, p. 47.
- 7 « Les témoignages accréditent la séparation entre les deux sphères, celle de l'écrivain, et celle de l'imprimeur. », p. 132 et 138.
- 8 *Ibid.*, 43.
- 9 Voir Georges Forestier, « Du spectacle au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Du Spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Larry F. Norman, Philippe Desan et Richard Streier, Fasano, Schena Editore-Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, « Biblioteca della Ricerca. Cultura Straniera », n° 118, 2002, p. 95.
- 10 Il signale sans ambiguïté le rôle de la ponctuation sur la déclamation : « Les accens et la ponctuation que je me suis efforcé d'y faire bien observer, t'empescheront d'en corrompre les sentiments et les figures, comme ont fait nos Comediens, dont la plus grande part n'ayant aucune connoissance des bonnes Lettres, a fait souvent des exclamations pour des interrogans ou des ironies, et criaillé quand il falloit moderer la voix. Il te sera bien difficile, en lisant toy-mesme, d'alterer la force des raisonnemens comme ont fait nos Comediens, qui en ont coupé un en deux, pour n'en avoir pas bien compris l'estendue : et en ont confondu deux ou trois en un, pour n'en avoir pas bien remarqué la distinction. » Cité par G. Forestier, *Ibid.*, p. 108.
- 11 *Ibid.*, p. 107.
- 12 Voir Christian Biet, « "C'est un scélérat qui parle" : lire, écrire, publier, représenter, interpréter le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Du Spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Larry F. Norman, Philippe Desan et Richard Streier, Fasano, Schena Editore-Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, « Biblioteca de la Ricerca. Cultura straniera », n° 118, 2002, p. 63-64, et 76-77.
- 13 *Ibid.*, p. 111.
- 14 Malheureusement, le catalogue d'imprimeurs du XVII<sup>e</sup> siècle élaboré par A. Riffaud, *Le Théâtre imprimé, 1630-1650*, Le Mans, coll. « Matière à dire », 2006, se termine là où commence le répertoire de pièces de Boisrobert qui nous intéresse.
- 15 Voir le dernier chapitre de son livre, intitulé : « Méthode pour bien conduire son édition », en six étapes. *Ibid.*

- 16 Guevara Quiel, *Op. cit.*, voir introduction.
- 17 Ou « affligées », comme on le lit dans l'épître de 1646 à Bautru. Cf. *Advis des Epistres en vers*, *Op. cit.*, t. 2, p. 13.
- 18 H.-J. Martin a bien expliqué ce rôle lorsqu'il affirme que « le Cardinal, qui se targue d'avoir des dons d'écrivain, fait rédiger par ses équipes non seulement mémoires politiques mais des pièces de théâtre, charge son fidèle Boisrobert, aidé de Chapelain – qui rédige même peut-être déjà à cette date une liste semblable à celle qu'il devait donner à Colbert en 1661 – de secourir les misères des gens de lettres, mais aussi de s'acquérir la reconnaissance de ceux pour qui désormais les caisses royales et la cassette ministérielle sont assez généreusement ouvertes. » Voir H.-J. Martin, *Op. cit.*, t. 1, p. 436.
- 19 *Ibid.*, t. 2, p. 283.
- 20 Surnommé le « roi » de la rue Saint-Jacques, H.-J. Martin affirme que Sébastien Cramoisy : « occupe une position de plus en plus officiellement en vue ». Par ailleurs, il apparaît comme l'un des libraires attirés des jésuites, contrairement à son émule Jean Camusat, en liaison avec les jansénistes. *Ibid.*, t. 1, p. 342.
- 21 *Ibid.*, p. 81.
- 22 Toussaint Du Bray imprime notamment le *Recueil des plus beaux vers de MM Malherbe, Racan, Monfuron, Boisrobert*, etc. Bientôt il devient l'imprimeur à la mode. Voir H.-J. Martin, *Op. cit.*, t. 1, p. 324-349.
- 23 Jean Camusat était l'un des plus prestigieux imprimeurs du royaume. De Tyrtée Tastet affirme que « c'était le plus habile de son temps, celui qui passait pour avoir le plus de goût ; ce n'était pas un médiocre honneur que d'être édité par lui, tant le public voyait en cela une marque presque infaillible du talent d'un auteur, et l'on disait alors : *Non datur omnibus ire Camusat...* Le libraire de l'Académie lui servait en quelque sorte d'huissier. [...] Après la mort de Camusat, l'Académie ne se contenta pas de lui rendre les derniers honneurs, comme elle aurait pu le faire pour un de ses membres ; elle eut la générosité de résister, pour ainsi dire, en faveur de sa veuve, aux volontés de l'impérieux cardinal : il voulait imposer son propre libraire Cramoisy, à la compagnie ; il lui fit écrire à ce sujet par l'abbé Boisrobert ; mais elle fit des remontrances sur l'injustice qu'il y aurait à déshériter la veuve Camusat, et obtint de passer outre. » Camusat fut suivi de Pierre Le Petit. Voir Tyrtée Tastet, *Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française (1635-1855)*, Paris, Lacroix-Comon, 1855, t. 1, p. 60.
- 24 *Les Rivaux Amis*, chez Courbé, en 1639 ; *Les Deux Alcandres*, chez Antoine de Somerville et Toussaint Quinet, en 1640 ; *Palène*, en 1640, *Le Couronnement de Darié*, en 1642 et *La Vraye Didon, ou la Didon chaste*, en 1643, toutes les trois chez Quinet.
- 25 Voir *Écrivains de théâtre (1600-1649)*, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2005, p. 25-35.
- 26 Nous soulignons.
- 27 *Epistres*, *Op. cit.*, t. 2, p. 17-18.
- 28 Voir épître *A Monsieur le Comte de Montrésor*, dans *Autres œuvres*, à la suite des *Epistres en vers et autres Œuvres poétiques de Mr. De Bois-Robert-Metel*, Paris, Augustin Courbé, 1659, p. 277.
- 29 Cf. Martin, *Op. cit.*, t. 2, p. 639-640 et t. 1, p. 352.
- 30 Voir A. M. Lottin, *Catalogue chronologique des libraires-imprimeurs de Paris, depuis l'an 1470, époque de l'établissement de l'Imprimerie dans cette Capitale, jusqu'à présent*, Paris, Jean-Roch Lottin de Saint-Germain, 1789, p. 31.
- 31 Voir Jean-Dominique Mellot et Elisabeth Queval, *Répertoire d'imprimeurs/libraires (vers 1500-1810)*, Paris, Bibliothèque nationale, 2004, p. 188.

- 32 Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires et fondateurs de caractères en exercice à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, préf. H.-J. Martin, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1995, p. 102. L'auteur ajoute que Courbé eut deux fils, Antoine, né le 20 juin 1627, et Bernard, né le 3 mai 1637. Il affirme que Lottin lui donne par erreur trois filles, femmes de Jacob Chevalier, de Jean Camusat et de Pierre Le Petit, mais qu'en fait, les deux premières étaient filles de Jean de Courbe [*sic*] et la troisième était une petite-fille de Jean de Courbe [*sic*], fille de Jean Camusat.
- 33 Voir Jean de La Caille, *Histoire de l'imprimerie et de la librairie, Où l'on voit son origine et son progrès jusqu'en 1689*, Paris, Jean de La Caille, 1689, p. 274.
- 34 Martin, *Op. cit.*, t. 1, p. 351-352.
- 35 On pourra voir de nombreux exemples de ce genre de changements dans les fac-similés fournis par A. Riffaud dans l'ouvrage déjà cité.
- 36 H.-J. Martin, *Op. cit.*, t. 1, p. 279.
- 37 Nicola Schapira, *Op. cit.*, p. 119.
- 38 Bois-Robert, *Epistres en vers [1647]*, éd. Maurice Cauchie, Paris, Hachette, t. 1, 1921, p. 243-247.
- 39 Voir aussi Lottin, *Op. cit.*, p. 47.
- 40 Voir Mellot/Queval, *Op. cit.*, p. 409.
- 41 Voir Renouard, *Op. cit.*, p. 298.
- 42 Voir La Caille, *Op. cit.* p. 253.
- 43 Martin, *Op. cit.*, t. 1, p. 353.
- 44 *Ibid.*, t. 2, p. 709.
- 45 Par exemple, on retrouve encore cette légende dans *Le Theatre de P. Corneille. Reveu & corrigé par l'Auteur*, Paris, Chez Pierre Tribouillet, en 1680.
- 46 *In-8°*, Bibliothèque de l'Institut : 8° Q 563\* réserve.
- 47 La seconde disgrâce de Boisrobert se place juste avant le 18 mai 1655 et se prolonge jusqu'au 18 février 1658. Voir *Lettres de Gui Patin*, éd. J.-H. Reveillé-Paris, Paris, J.-B. Baillière, t. 2, p. 179 ; et Tallemant, *Historiettes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 411-412. Voir aussi *Epistres*, *Op. cit.*, t. 2, où l'on voit qu'Abel Servien contribua fort au renvoi de l'abbé. La *Muze historique* du samedi 23 février 1658 annonce son retour en grâce : voir Jean Loret, *Muze historique ou Recueil des lettres en vers*, éd. Ch.-L. Livet, Paris, P. Daffis, 1877, t. 2, p. 447-448.
- 48 Voir *Epîtres* XIV, t. 1, p. 111 et *sq.* Et *Epîtres* VI et XI, Livre IV, t. 2, p. 237 et *sq.*, et 265 et *sq.*, respectivement.
- 49 Voir Michel de Pure, *La Prétieuse*, *Op. cit.* Voir aussi l'épître dédicatoire des *Apparences trompeuses* à Madame Thoré.
- 50 Voir la note 4 de notre édition à l'épître dédicatoire des *Apparences trompeuses* à Mme Thoré.
- 51 S.-W. Deierkauf, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *Op. cit.*, t. 2, p. 81.
- 52 Voir Mellot et Queval, *Op. cit.*, p. 374.
- 53 Voir Renouard, *Op. cit.*, p. 238. Voir aussi Lottin, *Op. cit.*, p. 99.
- 54 Voir La Caille, *Op. cit.*, p. 256-257.
- 55 Ce détail nous est livré par le *Journal d'un voyage à Paris en 1656-1657* des frères Villiers, un couple de jeunes gens Hollandais, neveux de l'ancien ambassadeur des Pays-Bas à Paris, M. de Sommelrdick. Voir *Journal...*, éd. Armand Prosper Faugère, Paris, Benjamin Duplat, 1862, p. 190-191.
- 56 Cf. notamment les pages 418-419 et 441-443 de la *Boscorobertine*, éd. É. Magne, Mercure de France, 1909. Les arguments contre Boisrobert ayant surtout une visée morale et éthique, qui rappelle le ton employé par Somaize dans sa diatribe *Remarques*

- sur la *Théodore*, il est probable qu'il en soit aussi l'auteur (p. 412). Comme il parle des *Epistres en vers* et que c'était la dernière œuvre en date de Boisrobert parue en février 1659, le libelle doit être postérieur à cette date, peut-être de 1660. Qui d'autre sinon l'auteur du *Dictionnaire des précieuses* pouvait produire un écrit de la sorte ?
- 57 Voir notamment la scène deux de l'acte IV à titre d'exemple.
- 58 *Le Plaisant*, *Op. cit.*, p. 476.
- 59 Andras Klein, « Une tragi-comédie française sur un sujet hongrois. Boisrobert : *Théodore, Reine de Hongrie* », *Revue d'études françaises*, Budapest, Centre Universitaires d'études françaises, n° 2, 1997, p. 177-209. Klein dit que : « Il est donc possible qu'il y ait eu une édition antérieure à celle que nous connaissons aujourd'hui, puisque Somaize devait connaître le texte avant la parution de la dédicace, le 15 novembre 1657. » ; citation p. 186.
- 60 En effet, le privilège date du 4 juin et l'achevé du 21 juillet 1646. Or on lit sur la page de titre 1647, année de publication que Maurice Cauchie a bien démontré être fautive dans son édition de l'ouvrage.
- 61 Il faut excepter son premier volume d'*Epistre en vers*, pour lequel il nous signale suffisamment la négligence de l'imprimeur.
- 62 *Op. cit.*, p. 206.
- 63 Valentin Conrart en rajoute à ce sujet. Voir *supra*, l'*Epistre XXXVII. À Monsieur Conrart*.
- 64 L'anecdote est recueillie par le *Menagiana, ou Les Bons Mots et remarques critiques... de M. Ménage*, Paris, Florentin & Pierre Delaulne, t. 2, 1695, p. 49 : « Tout le monde a sçu que M. l'Abbé de Boisrobert aimoit la Comédie avec passion, & qu'on le trouvoit plus souvent à l'Hostel de Bourgogne que par tout ailleurs, & particulièrement lors que Mondori y joüoit. » Tallement raconte l'anecdote d'une autre manière : « C'est l'abbé Mondory, dit l'abbé de la Victoire ; il va tantost au Petit Bourbon. (Il y a une chapelle à Bourbon, et aussy des comediens italiens.) », *Historiettes*, éd. cit., t. 1, p. 413.
- 65 Voir ce qu'il en dit dans *Menagiana, ou Les Bons Mots et remarques critiques... de M. Ménage*, Paris, Vve Delaulne, 1729, t. 1, p. 23-25.
- 66 Voir ce qu'en dit Claude de Maleville dans le *Recueil de divers rondeaux*, 1650, I, p. 87, et Van Bever, *Le Livre des Rondeaux galants et satyriques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Sansot, 1906, p. 27. Voir aussi Émile Colombay, « Un caprice de l'abbé de Boisrobert », dans *Ruelles, salons et cabarets. Histoire anecdotique de la littérature française*, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 5-21, et Célestin Hippeau, « François Le Métel de Boisrobert », dans *Les Écrivains normands au XVII<sup>e</sup> siècle*, Caen, Imprimerie de Buhour, 1858, p. 126-129. Voir enfin l'épître de Gombault à Boisrobert dans *Epistres en vers*, *Op. cit.*, t. 1, p. 23.
- 67 Boisrobert était un habile comédien. Voir les anecdotes que rapporte à ce sujet Tallement dans ses *Historiettes*, éd. cit., t. 1, p. 400 et p. 408.
- 68 *Ibid.*, p. 400-401.
- 69 Les lignes 1153-1176, p. 123-126 de l'original, sont également exemplaires.
- 70 Voir aussi les vers 123, 240, 296 et 383, 416-417, 574, 681, 683, 768, 812, 825, 1181.
- 71 Voir aussi les hémistiches des vers 614, 630, 954, 1423, 1560.
- 72 Voir aussi les vers 44, 503, 553, 1215-1216, 1220 des *T.O.*, 1071 des *A.T.*, 108 et 1041 de *C.*
- 73 Voir *Op. cit.*, p. 180 et 185.
- 74 Voir aussi les vers : [DIANE.] Que les Dieux contre moy justement offencez. [TOMIRE.] Tout beau, ne jurez pas, Madame, c'est assez. (FG., v. 454-455) // Et toutefois je pense, (C., v. 550) // [DON JOUAN.] Escoutez-moy de grace, & je vous feray voir. [ISMENE.] Non, ne me dittes rien, je ne veux rien sçavoir. (AT., v. 1708-1709) // [TERALDE.] Mais.

- [*LE PRINCE.*] Ne repliquez point je veux qu'on m'obeïsse, (*T.*, v. 797) // J'y sens quelque mistere, & l'on verra peut-estre, / Lucille vient vers nous, [...] (*Bl.*, v. 1491-1492)
- 75 Voir aussi vers 210, 810, 1539, 1550 d'*l.*, et 620, 1195 des *AT.*
- 76 On trouve de nombreux autres exemples dans *l.* Voir aussi les vers 32, 321, 339, 374, 500, 555, 701, 752, 919, 1002, 1539, 1523.
- 77 Pour d'autres exemples, voir la note au vers 177.

## Bibliographie

- ANONYME, *Boscorobertine*, éd. É. Magne, Paris, Mercure de France, 1909.
- ANONYME, *Menagiana, ou Les Bons Mots et remarques critiques... de M. Ménage*, Paris, Florentin & Pierre Delaulne, 1695, 2 vol.
- BIET Christian, « "C'est un scélérat qui parle" : lire, écrire, publier, représenter, interpréter le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Du Spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Larry F. Norman, Philippe Desan et Richard Streier, Fasano, Schena Editore-Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, « Biblioteca de la Ricerca. Cultura straniera », n° 118, 2002, p. 63-64, et 76-77.
- BOISROBERT, *Epistres en vers [1647]*, éd. Maurice Cauchie, Paris, Hachette, 1921, 2 vol.
- *Autres œuvres, à la suite des Epistres en vers et autres Œuvres poetiques de Mr. De Bois-Robert-Metel*, Paris, Augustin Courbé, 1659.
- *Les Rivaux Amis*, chez Courbé, 1639 ; *Les Deux Alcandres*, chez Antoine de Sommaville et Toussaint Quinet, 1640 ; *Palène*, 1640, *Le Couronnement de Darie*, 1642 et *La Vraye Didon, ou la Didon chaste*, 1643, toutes les trois chez Quinet.
- CHAUOUCHE Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.
- COLOMBAY Émile, « Un caprice de l'abbé de Boisrobert », dans *Ruelles, salons et cabarets. Histoire anecdotique de la littérature française*, Paris, Adolphe Delahays, 1858.
- CORNEILLE Pierre, *Le Theatre de P. Corneille. Reveu & corrigé par l'Auteur*, Paris, Pierre Tribouillet, 1680.
- DEIERKAUF Wilma-Sophie, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Le Théâtre de la troupe royale (1635-1680)*, Paris, Nizet, 1970, 2 vol.
- FORESTIER Georges, « Du spectacle au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Du Spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Larry F. Norman, Philippe Desan et Richard Streier, Fasano, Schena Editore-Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, « Biblioteca della Ricerca. Cultura Straniera », n° 118, 2002, p. 85-110.
- GUEVARA QUIEL Francisco, *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé Boisrobert*, thèse de doctorat de l'Université de Sorbonne-Paris IV, sous la direction de Georges Forestier, janvier 2009, 2 vol.

- HIPPEAU Célestin, « François Le Métel de Boisrobert », dans *Les Écrivains normands au XVII<sup>e</sup> siècle*, Caen, Imprimerie de Buhour, 1858.
- HOWE Alan, *Écrivains de théâtre (1600-1649)*, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2005.
- KLEIN Andras, « Une tragi-comédie française sur un sujet hongrois. Boisrobert : *Théodore, Reine de Hongrie* », *Revue d'études françaises*, Budapest, Centre Universitaires d'études françaises, n° 2, 1997.
- LA CAILLE Jean de, *Histoire de l'imprimerie et de la librairie, Où l'on voit son origine et son progrès jusqu'en 1689*, Paris, Jean de La Caille, 1689.
- LORET Jean, *Muze historique ou Recueil des lettres en vers*, éd. Ch.-L. Livet, Paris, P. Daffis, 1877.
- LOTTIN A. M., *Catalogue chronologique des libraires-imprimeurs de Paris, depuis l'an 1470, époque de l'établissement de l'Imprimerie dans cette Capitale, jusqu'à présent*, Paris, Jean-Roch Lottin de Saint-Germain, 1789.
- MAGNE Émile, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert*, Paris, Mercure de France, 1909.
- MALLEVILLE Claude de, *Recueil de divers rondeaux*, Courbé, Paris, 1650.
- MARTIN Henri-Jean, *Livre, pouvoir et société*, préf. Roger Chartier, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1999, 2 vol.
- MELLOTT Jean-Dominique et QUEVAL Élisabeth, *Répertoire d'imprimeurs/libraires (vers 1500-1810)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004.
- PASQUIER Pierre, « L'Art du comédien », *XVII<sup>e</sup> siècle*, second trimestre, 2003, n° 119, p. 353-356.
- « Déclamation dramatique et *actio* oratoire à l'âge classique en France », dans *L'Acteur en son métier*, éd. Didier Souiller et Philippe Baron, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon, 1997, p. 143-163.
- PATIN Gui, *Lettres de Gui Patin*, éd. J.-H. Reveillé-Paris, Paris, J.-B. Baillière, t. 2.
- PURE Michel (Abbé de), *La Pretieuse ou Le Mystère des ruelles. Dediee a telle qui n'y pense pas*, (Paris, Pierre Lamy, 1656), *La Pretieuse ou Les Mysteres de la ruelle. Seconde partie*, (Paris, Pierre Lamy, 1656), éd. Émile Magne, Paris, Droz, 1938.
- RENOUARD Philippe, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires et fondateurs de caractères en exercice à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, préf. H.-J. Martin, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1995.
- RIFFAUD Alain, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2007.
- *Le Théâtre imprimé, 1630-1650*, Le Mans, coll. « Matière à dire », 2006.
- TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon, *Historiettes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 2 vol.
- TASTET Tyrtée, *Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française (1635-1855)*, Paris, Lacroix-Comon, 1855, t. 1.
- VAN BEVER, *Le Livre des Rondeaux galants et satyriques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Sansot, 1906.
- VILLIERS (frères), *Journal d'un voyage à Paris en 1656-1657 des*, éd. Armand Prosper Faugère, Paris, Benjamin Duplat, 1862.