

Cet article a été publié en 2006 dans *Théâtre et espace mondain au XVII^e siècle : le genre sérieux*, *PFSC*, vol XXXIII, 64, pp. 221-237.

Péritexte des œuvres théâtrales : société et dramaturge en miroirs¹

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

Avec le développement de la publication des œuvres dramatiques, le XVII^e siècle français est celui qui voit passer le théâtre des tréteaux de la scène à la scène littéraire. Pour certains auteurs, la vogue des éditions théâtrales va même faire passer le texte dramatique de livres de petits formats, qui l'apparentent au libelle, à des éditions de recueils de pièces, parfois luxueuses, voire d'œuvres complètes du vivant même de l'écrivain. Corneille inaugure ainsi cette nouvelle ère avec une carrière éditoriale marquée de coups de force : le dramaturge a non seulement donné à lire très rapidement *Le Cid* pour que son public puisse juger de la qualité de sa pièce mais encore il est le premier auteur à présider lui-même à l'édition de ses œuvres, ce qui en fait le premier des auteurs. Si cette époque est celle de « la naissance de l'écrivain », comme l'a montré Alain Viala², elle est en particulier celle de la naissance de l'auteur dramatique et celle de sa reconnaissance par la société.

Dans l'espace du livre, un lieu garde trace de façon privilégiée du rapport entre le dramaturge et la société pour qui il compose : il s'agit du péritexte, c'est-à-dire de l'ensemble des textes qui présentent la pièce et qui regroupent l'appareil titulaire, les extraits du privilège et de l'achevé d'imprimer, l'épître ou la dédicace, l'avis au lecteur ou les préfaces et le frontispice. Ces différents éléments textuels n'ont pas de fonction ni de place dans le cadre des représentations théâtrales : ils ont pour caractéristique de n'apparaître qu'avec la publication de l'œuvre pour la donner à lire. « Seuil »³, à la fois ornement et ouverture, le péritexte est un lieu stratégique où l'auteur mais aussi les différents actants du théâtre et du

¹ Avec tous mes remerciements à Claire Lelouch qui a attiré mon attention sur la question des éléments péritextuels au XVII^e siècle et dont les travaux ont nourri mes recherches.

² A. Viala, *La Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985.

³ Cf. G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

livre peuvent faire entendre leur voix, faire connaître leur nom. De ce fait, cet espace est surtout un lieu de mise en scène du rôle de chacun dans l'élaboration de l'œuvre : il agit comme un miroir qui renvoie des reflets des relations entre tous ces actants et la société qui permet la création de ces œuvres théâtrales. Le péritexte révèle par là même les codes ainsi que les tensions de ce monde pour qui et par qui le théâtre se joue. Il laisse aussi apparaître un idéal de communication entre l'auteur et le lecteur, échange qui permettrait de dépasser les faux-semblants du théâtre de la société. L'étude du péritexte des éditions théâtrales montre comment les dramaturges ont pu conquérir ce lieu pour imprimer leur marque au seuil de leur œuvre, pour associer leur nom à celui de leurs pièces et s'adresser directement à leurs lecteurs.

Les auteurs dramatiques ont dû gagner le droit de faire publier leurs pièces. Au XVII^{ème} siècle, en effet, ils sont liés par un contrat à la troupe qui les paie pour jouer les œuvres qu'ils composent : les comédiens gardent l'exclusivité de la pièce tant qu'elle n'est pas imprimée ; ensuite ils doivent accepter de la laisser jouer à qui le veut. Leur intérêt est donc de conserver les textes de théâtre. Ainsi un dramaturge comme Hardy, attaché depuis 1611 à la troupe des Comédiens du Roi, puis, à partir de 1627, à celle des Vieux Comédiens du Roi, a pu composer des centaines de pièces et n'en publier que trente-quatre, et cela à la toute fin de sa carrière. Les efforts de Rotrou pour mettre un terme à ses engagements vis-à-vis de Bellerose et faire éditer ses pièces ont sans doute marqué une étape décisive : comme le signale S. Wilma Deierkauf-Holsboer, lorsqu'en 1634, le poète a remis clandestinement à l'imprimeur Antoine de Sommaville le manuscrit de *Cléagène et Doristhée*, Bellerose, alors même que le droit est de son côté, a fini par se résoudre à restituer quelques pièces au dramaturge. C'est que des mécènes sont alors prêts à protéger les dramaturges : en témoigne, pour Rotrou, une lettre de 1632 dans laquelle Chapelain, proche de Richelieu, explique qu'il songe aux moyens d'affranchir le dramaturge, « un garçon d'un si beau naturel », d'une « servitude si honteuse »⁴. Le mouvement de reconnaissance du talent des poètes dramatiques prend en effet son ampleur dès que Richelieu a décidé de veiller à la restauration du genre théâtral : il a voulu faire des succès de la scène un splendide miroir de la force du pouvoir politique qu'il instaure pour le Royaume. Le ministre a placé sous sa protection les comédiens mais aussi les dramaturges : il a mis en place un système de gratifications pour récompenser les poètes qui lui plaisaient et dont il voulait faire la gloire de la France. Dès lors, les

⁴ S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais I. La période de gloire et de fortune*, 1954-58, Nizet, p. 65-70.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

dramaturges pouvaient compter sur d'autres sources de revenus que celles que leur accordaient les troupes. Aux dons institutionnels s'ajoutaient parfois les libéralités d'un grand à qui le poète adressait une épître dédicatoire pour le remercier lorsque sa pièce était imprimée.

Ainsi, au terme de la restauration du théâtre, le dramaturge n'est plus un poète à gages même s'il doit toujours attendre l'accord de la troupe qui a créé sa pièce pour la publier. Cependant il passe d'une sujétion à une autre : la création théâtrale est soumise à un contrôle politique plus grand. Mais les intérêts des mécènes ne sont pas les mêmes que ceux des comédiens. Alors que les acteurs cherchent à garder l'exclusivité de leur répertoire, le protecteur d'un poète gagne à voir divulgués au public les effets de sa prodigalité : aussi ne peut-il être que favorable à l'impression des pièces de théâtre qu'il a soutenues puisqu'elles permettent de garder trace de son geste. Enfin, la publication de l'œuvre dépend du libraire-imprimeur : l'auteur a donc à composer avec ceux qui donnent une forme matérielle au livre et qui répondent à la demande de leurs clients. La pression des lecteurs, leur désir de lire une pièce qu'ils ont vue ou dont ils ont entendu parler et dont ils veulent posséder un exemplaire, est aussi un des éléments décisifs dans le développement de la diffusion des œuvres théâtrales sous forme imprimée. C'est la force de la demande du public qui fait apparaître le libraire-imprimeur comme un nouveau rival pour le dramaturge et qui le place comme l'acteur si ce n'est l'auteur de la publication.

L'étude de l'ensemble des éléments péritextuels des éditions théâtrales du XVIIIème siècle rend manifeste la perte de pouvoir des comédiens sur les pièces au moment de leur publication et de l'importance conséquente des libraires. En ce qui concerne les acteurs, alors qu'ils ont été les créateurs d'une pièce, qu'ils lui ont donné corps, qu'ils sont souvent été pour beaucoup pour le succès de l'œuvre (le dramaturge compose en concertation avec la troupe tout entière), il est tout à fait remarquable que les éditions gommant les références à la mise en scène qu'ils ont faite des œuvres en question. Tout au plus l'appareil titulaire mentionne-t-il parfois le lieu de création de la pièce et le nom de la troupe : ainsi l'édition originale de *La Toison d'or* de Corneille indique-t-elle, après le titre, « Tragédie, Représentée par la Troupe royale du Marais, chez M. le marquis de Sourdéac, en son château du Neufbourg, pour la réjouissance publique du Mariage du Roi, et de la Paix avec l'Espagne, et ensuite sur le

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

Théâtre royal du Marais »⁵. Mais c'est exceptionnel. De plus, le nom des comédiens n'est pas indiqué, les préfaciers ne commentent pas leur jeu et ne disent pas ce que les acteurs ont apporté aux rôles qu'ils ont interprétés. Rien ne contribue à rendre le souvenir de l'incarnation scénique des œuvres. S'il y a une allusion aux représentations, ce n'est que dans les rares passages des épîtres dédicatoires et des préfaces où l'auteur dramatique, dans un élan de fausse modestie s'excuse de ne pouvoir par écrit rendre toutes les grâces du spectacle. Mais ce motif s'apparente à un lieu commun : il n'est jamais développé ni illustré par des exemples qui permettraient aux lecteurs d'imaginer un jeu de scène.

Le libraire-imprimeur, lui, se fait connaître en même temps qu'il diffuse une pièce. Son nom et son adresse figurent sur l'appareil titulaire et acquièrent ainsi une visibilité qui, pour bien des ouvrages, n'est pas accordée à l'auteur dramatique. Les extraits du privilège qui figurent dans les premières pages à ou la fin du livre indiquent aussi quel est le libraire à qui il est donné et pour quelle œuvre, et cela sans nécessairement citer le nom de l'auteur de la pièce : c'est en effet très souvent non le dramaturge mais le libraire qui demande le privilège royal d'impression et qui l'obtient. Cette contrainte éditoriale qui oblige les libraires à introduire dans leurs éditions un extrait du privilège devient ainsi un signe patent de la distinction que leur a accordée le pouvoir royal en les autorisant à diffuser la pièce. Elle rappelle ainsi que l'imprimeur est responsable des livres qu'il publie devant la censure et qu'il peut être condamné en cas de répression⁶. Mais la primauté de l'imprimeur sur le dramaturge dans le cadre de la publication des pièces apparaît aussi de façon évidente dans le cas des éditions pirates qui se développent parallèlement à l'engouement pour les éditions théâtrales : les pièces échappent alors au contrôle de leur auteur et le libraire-imprimeur se place comme celui qui répond à la curiosité légitime du public. C'est ce qu'indique Neufvillennaise dans une dédicace qu'il ne signe pas mais adresse, non sans ironie, à Molière au seuil de l'édition faite par le libraire Ribou de *Sganarelle* en 1662 : Neufvillennaise explique comment il a retenu le texte de la comédie à la voir jouer et comment il se trouve contraint de la donner à publier pour éviter que de mauvaises copies ne circulent et, ce faisant, il se présente comme rendant service au public et au dramaturge⁷ ! Certes, le succès des représentations d'une pièce ainsi que l'intérêt pour son auteur entrent grandement en jeu dans la diffusion des contrefaçons. Mais il est clair que la diffusion des pièces sous forme imprimée peut permettre au libraire-

⁵ P. Corneille, *La Toison d'or*, Augustin Coubé, Guillaume de Luynes, 1661.

⁶ Cf. R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, 1996, p. 64-66.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

imprimeur d'éclipser le dramaturge, et cela, tant pour les contrefaçons que pour les éditions autorisées. Ainsi, les éditions des premières comédies de Molière indiquent seulement après le titre que les pièces ont été représentées par le chef de troupe (il n'est pas explicitement présenté comme leur auteur) et les dédicaces sont composées par leurs libraires respectifs : l'action de mise en diffusion de l'œuvre efface celle de l'écriture du texte. En effet, dans l'épître qu'il adresse à Armand Jean de Riants pour *L'Etourdi* – et c'est la même chose dans celle que Quinet offre à Monsieur Hourlier pour *Le Dépit amoureux* -, l'Imprimeur Barbin reprend à son compte tous les lieux communs des hommages faits à un grand :

Après avoir longtemps cherché quelque chose qui fût digne de vous être offert, pour ne pas laisser échapper aucune occasion de vous témoigner mes respects, et qui pût en même temps faire connaître à tout le monde que j'ai essayé de rendre à votre mérite quelques marques particulières de mon zèle, j'ai cru que vous ne désavoueriez pas *L'Etourdi ou les Contretemps*, quand vous saurez que c'est un étourdi tout couvert de gloire de s'en être fait admirer par la plus galante Cour du monde, et qui a reçu des avantages, que de plus prudents que lui se tiendraient glorieux d'avoir pu mériter ; toutes ces choses-là font voir qu'il y a de la différence entre lui et ceux qui portent son nom ; néanmoins je crains qu'il perde aujourd'hui la haute réputation qu'il s'est acquise, quand on saura qu'il vient à contretemps se présenter à vous et vous divertir des grandes et sérieuses occupations que vous donne l'illustre charge que vous possédez...⁸

Dans ces épîtres dédicatoires, les marques de la première personne sont envahissantes : les libraires-imprimeurs se montrent jouant le premier rôle dans la diffusion de l'œuvre. S'ils évoquent les grands et ceux qui ont pu apprécier les représentations des comédies, ils ne nomment pas même Molière : Barbin ne cite pas le dramaturge, Quinet indique, lui, indique, de façon très euphémique, que la comédie qu'il offre est « de l'Auteur le plus approuvé de ce siècle » sans plus ample développement.

C'est bien l'existence d'un public spécifiquement amateur de lecture de pièces de théâtre qui donne alors une telle importance à l'imprimeur et qui par conséquent conduit les auteurs dramatiques à définir leur rôle dans le cadre de la publication de leurs œuvres. L'histoire mouvementée des premières publications des comédies de Molière montre ainsi comment Molière a dû affirmer son autorité d'auteur dramatique contre ses intérêts de directeur de troupe afin de répondre aux actions entreprises par différents imprimeurs qui allaient s'approprier ses textes et les offrir à leurs lecteurs. Il en fait même le sujet de la préface de l'édition qu'il a autorisée en 1660 pour *Les Précieuses ridicules* :

C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là.

⁷ Molière, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, Ribou, 1660, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, 1971, p. 301-302.

⁸ *L'Etourdi ou les contretemps*, Quinet, 1663, in : Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, 1971, p. 51-52 et *Le Dépit amoureux*, Quinet, 1663, *ibidem*, p. 157-158.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le périphrase des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

Ce n'est pas que je veuille faire ici l'auteur modeste, et mépriser par honneur, ma comédie. J'offenserais mal à propos tout Paris, si je l'accusais d'avoir pu applaudir à une sottise. Comme le public est le juge absolu de ces sortes d'ouvrages, il y aurait de l'imprudence à moi de le démentir ; et quand j'aurais eu la plus mauvaise opinion du monde mes *Précieuses ridicules* avant leur représentation, je dois croire maintenant qu'elles valent quelque chose, puisque tant de gens ensemble en ont dit du bien. Mais comme une grande partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, il m'importait qu'on ne les dépouillât pas de ces ornements ; et je trouvais que le succès qu'elles avaient eu dans la représentation était assez beau pour en demeurer là. J'avais résolu, dis-je, de ne les faire voir qu'à la chandelle, pour ne point donner lieu à quelqu'un de dire le proverbe ; et je ne voulais pas qu'elles sautassent du théâtre de Bourbon dans la galerie du Palais. Cependant je n'ai pu l'éviter, et je suis tombé dans la disgrâce de voir une copie dérobée de ma pièce entre les mains des libraires, accompagnée d'un privilège obtenu par surprise. J'ai beau crier « O temps ! O mœurs ! » on m'a fait voir une nécessité pour moi d'être imprimé, ou d'avoir un procès ; et le dernier mal est encore pire que le premier. Il faut donc se laisser aller à la destinée, et consentir à une chose qu'on ne laisserait pas de faire sans moi⁹.

Cette préface n'est assurément pas exempte de mise en scène : toute la suite, où le dramaturge explique comment il aurait pu invoquer Aristote dans une véritable préface, faire la louange d'un dédicataire, obtenir quelques poèmes de ses amis, « en grec », comme recommandation fait apparaître clairement que Molière auteur comique se plaît à se moquer des conventions du genre et des pratiques littéraires. S'il peut prétendre que la représentation scénique suffit pour assurer son succès et que le livre imprimé ne rend pas « les grâces » du spectacle, il n'en a pas moins cherché à faire que l'œuvre imprimée soit sa propriété. En l'occurrence, le dramaturge a obtenu que le privilège d'impression soit ôté à Jean Ribou, Imprimeur de la Galerie du Palais, en n'évitant un procès que grâce à une transaction, et, après avoir confié sa comédie à un imprimeur rival, Guillaume de Luynes, il est intervenu pour que son nom apparaisse dans l'extrait du privilège inséré dans le livre¹⁰. Ces éléments périphraseux, la préface et le privilège d'impression, ont donc été pour Molière le moyen de rendre public qu'il entendait faire reconnaître qu'il devait être à l'origine de la publication de ses pièces.

Le différend qui a opposé Molière à Ribou dans ces années 1660 témoigne d'une rivalité entre libraires et auteurs sur la question de la propriété littéraire. Le fait qu'ultérieurement les deux hommes aient travaillé ensemble (le libraire a imprimé les comédies que Molière a publiées de 1660 à 1670) indique que leur conflit est moins une querelle de personnes que le reflet d'une période troublée dans l'histoire du livre : les libraires cherchent alors à obtenir la possession des œuvres qu'ils allaient publier ; les auteurs essaient d'affirmer et d'affermir le contrôle de la publication de leurs œuvres. Pour Molière, l'enjeu est en particulier de choisir ce qu'il souhaite voir passer de l'oral à l'écrit : les pièces que

⁹ Molière, *Les Précieuses ridicules*, « Préface », Claude Barbin, 1659, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, p. 263.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

jouaient ses comédiens et qu'un copiste pouvait transcrire pour un imprimeur sans scrupule ne correspondait pas nécessairement au texte qu'il voulait donner à imprimer et voir passer à la postérité. Pour Corneille, c'est aussi de veiller à l'impression de ses œuvres pour que son nom ne soit pas associé à un texte qu'il a certes composé mais qu'une présentation défectueuse dénature. Etre contraint de répondre à la demande du public, ne pas se laisser devancer par un imprimeur sans conscience, devoir contrôler ses textes, c'est ce que le dramaturge affirme, en 1644, au seuil du premier recueil de ses *Œuvres* :

C'est contre mon inclination que mes Libraires vous font ce present, & i'aurois esté plus aise de la suppression entiere de la plus grande partie de ces Poèmes, que d'en voir renouveler la memoire par ce recueil. Ce n'est pas qu'ils n'ayent tous eu des succès assez heureux pour ne me repentir point de les avoir faits : mais il y a une difference d'eux à ceux qui les ont suiuis, que ie ne puis voir cette inégalité sans quelque sorte de confusion. Et certes, i'aurois laissé perir entierement ceux-cy, si ie n'eusse reconnu que le bruit qu'on fait les derniers obligeoit désià quelques curieux à la recherche des autres, & pourroit estre cause qu'un Imprimeur, faisant sans mon adueu ce que je ne voulais pas consentir, aiouteroit mille fautes aux miennes. F'ay donc creu qu'il valoit mieux, & pour vostre consentement & pour ma reputation, y ietter vn coup d'œil, non pas pour les corriger exactement (il eust esté besoin de les refaire presque en entiers) mais du moins pour en oster ce qu'il y a de plus insupportable¹¹.

Ce passage montre que Corneille a senti combien la qualité de la typographie et la forme matérielle du livre imprimé sont déterminantes pour l'économie de la lecture de ses œuvres. Il a eu à cœur d'harmoniser les pratiques orthographiques des différents ateliers de typographie qui travaillaient à l'édition de ses pièces pour en faciliter la lecture afin que ses qualités stylistiques puissent paraître comme à nu, dans un livre où l'intervention éditoriale ne serait pas corruptrice. Dans l'édition de son *Théâtre* imprimée en 1663 par Maurry à Rouen et diffusée par Guillaume de Luynes à Paris, il ajoute même une notice intitulée « Avertissement au lecteur », qu'il insère encore dans les éditions de 1664 et 1682, dans laquelle il expose et justifie les innovations orthographiques qu'il y prétend adopter¹². Liselotte Biedermann-Pasques l'a souligné¹³ : dans les faits, tant pour le texte des pièces que pour celui de l'avertissement, les éditions de 1663 et de 1664 ne mettent que partiellement en pratique les choix de Corneille. Ce n'est qu'avec l'édition publiée en 1682 à Paris chez de Luyne, Loyson et Trabouillet, que quelques-unes des propositions du dramaturge sont suivies. Mais s'il est resté un écart entre la volonté auctoriale et la réalisation du texte sous forme de livre imprimé, cet « avertissement au lecteur » de Corneille témoigne de ce qu'il a eu conscience de l'enjeu que représentent pour un auteur des questions qui relèvent du rôle éditorial. Il a essayé

¹⁰ Voir J. Veyrin-Forrier, « A la recherche des *Précieuses* », *La Lettre et le texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Collection de l'École Normale de Jeunes Filles, 1989, p. 338-359. L'auteur compare le texte de l'extrait du privilège de trois tirages différents de l'édition des *Précieuses* par G. de Luynes.

¹¹ *Œuvres de Corneille*, « Au lecteur », Paris, Antoine de Sommerville et Augustin Courbé, 1644.

¹² Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 3, 1987, p. 447-451.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

d'investir le rôle du libraire-imprimeur et il s'est servi de la possibilité offerte par la publication, d'ajouter une notice à ses pièces, pour faire connaître à ses lecteurs comment il voulait que le texte de ses œuvres leur soit donné à lire. Ce qui caractérise ainsi les éditions théâtrales du XVII^{ème} siècle, c'est que les dramaturges vont employer l'espace péritextuel pour marquer qu'ils sont les auteurs de leur œuvre.

Alors que, dans ses pièces, le dramaturge s'efface derrière ses personnages, du fait même des conventions du genre théâtral, il peut donc utiliser les éléments péritextuels pour se faire connaître. Si l'appareil titulaire ne fait pas toujours apparaître son nom, l'auteur dramatique peut utiliser la dédicace comme lieu de signature de son œuvre ou encore, à cette époque où la mode des préfaces égale celle des publications théâtrales faire précéder sa pièce de textes qu'il adresse directement à ses lecteurs et où il prend la parole à la première personne.

En ce qui concerne la mention du nom du dramaturge sur l'appareil titulaire (qu'au XVII^{ème} siècle, le lecteur ne découvre qu'en ouvrant son livre), il semble qu'il n'y ait pas de convention nette ni qu'il y ait une évolution claire au cours du grand siècle du théâtre. En effet, il pourrait sembler qu'alors, avec la mise en place de l'absolutisme royal, « le bon ton [invite] à ne plus afficher son nom : il n'est de nom que celui du roi pour quiconque prétend s'élever au-dessus du commun » comme l'a souligné Roger Laufer¹⁴. Ainsi en va-t-il des premières pièces de Corneille, de Molière ou de Racine : outre le nom de leur imprimeur-libraire ainsi que celui de leur dédicataire qui y est souvent inscrit, figure sur la page de titre « Avec le privilège du Roy ». Mais au XVII^{ème} siècle, l'absence du nom de l'auteur dramatique n'a rien de systématique non plus et le nom du dramaturge peut être clairement indiqué au seuil du livre, à côté du Roi, du dédicataire éventuel et de l'imprimeur. Le nom de Rotrou apparaît toujours sur l'appareil titulaire des éditions de ses pièces, sauf pour *Doristhée*, alors même que le dramaturge n'a pas surveillé de près le bon déroulement de leur impression. Certaines éditions théâtrales présentent le dramaturge, par exemple Guérin de La Pinelière pour son *Hippolyte* publié à Paris en 1635 par Antoine de Sommaville, comme il était coutume de le faire au siècle précédent, en indiquant après son nom sa province

¹³ Voir L. Biedermann-Pasques, *Les Grands Courants orthographiques au XVII^{ème} siècle et la formation de l'orthographe moderne. Impacts matériels, interférences phoniques, théories et pratiques (1606-1736)*, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1992, p. 32, 66-70, 93-99.

¹⁴ R. Laufer, « L'espace visuel du livre ancien », *Histoire de l'édition française*, t. 1, Promodis, 1982, p. 488.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

d'origine. Pour quelques auteurs, il semble que nous puissions mettre en relation la mention de leur nom sur l'appareil titulaire et la reconnaissance publique de leur talent : le nom de l'auteur dramatique pourrait alors agir comme un argument publicitaire. C'est le notamment le cas pour les éditions des pièces de Corneille ou pour celles de Racine : le nom de ce dernier n'apparaît qu'à partir de 1671, avec la parution de *Bérénice*, c'est-à-dire à un moment où la réputation du dramaturge est bien assise. L'attribution de l'œuvre à son auteur est alors rendue manifeste par l'emploi des prépositions « par » ou « de » qui relie le titre d'une pièce et le nom du dramaturge, « par » mettant en valeur l'intervention créatrice de l'auteur dans sa façon de traiter un mythe ou un thème, « de » situant le dramaturge comme source et comme propriétaire de sa pièce. Quant aux éditions de théâtre complet, elles mettent bien en évidence le nom de l'auteur qui atteint cette consécration littéraire. La première édition du recueil de pièces de Corneille imprimé en 1660 à Rouen, par exemple, a pour titre *Le Théâtre de P. Corneille reveu et corrigé par l'Auther* : cette proposition considérée dans son ensemble indique une sorte de fusion et de confusion entre le nom du dramaturge et la dénomination de son œuvre. L'attribution de l'œuvre à son auteur est même alors souvent redoublée par l'apparition, en titre courant, sur la page de gauche, du rappel du titre de la pièce publiée, et sur celle de droite, en regard, du nom de son dramaturge : il fait en quelque sorte partie du titre. Le nom du dramaturge s'affiche ici véritablement, et c'est d'autant plus notable qu'il s'agit d'éditions d'un auteur vivant, célèbre et poursuivant sa carrière, comme Racine va le faire plus tard. Si, au XVII^{ème} siècle, la notion d'auteur littéraire n'est pas celle que nous connaissons aujourd'hui, ces pratiques éditoriales attestent néanmoins de l'importance possible du nom de l'auteur dans la présentation d'un ouvrage, et sans doute celle de la position sociale et culturelle qu'il essaie d'obtenir et de faire valoir¹⁵.

Quand le nom du dramaturge ne figure pas sur la page de titre, il se trouve souvent à la fin de la dédicace : l'auteur signe toujours l'épître qu'il adresse à tel ou tel grand en achevant son texte par une formule de politesse et de soumission convenue et en y ajoutant son nom imprimé en lettres capitales. Ainsi Corneille finit-il la dédicace offerte à Madame de Liancourt au seuil de *La Galerie du Palais* par :

MADAME,

Vostre tres-humble, tres-

¹⁵ Voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minit, 1985. Nous ne traitons pas ici de la façon dont est perçue la responsabilité de l'auteur dans les cas de répression. Au XVII^{ème} siècle, la responsabilité de l'imprimeur est aussi grande que celle de l'auteur. Cf. R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, 1996, p. 64-66.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

obeïssant & tres-obligé
Seruiteur,
CORNEILLE.

La présentation de cette signature met sur le même plan visuel, dans l'organisation typographique des pages, l'apostrophe au dédicataire et le nom du dramaturge. De ce fait, la dédicace témoigne à la fois de l'inféodation de l'auteur au grand qui le protège et de la promotion que le dramaturge obtient à rapprocher son nom de celui de son dédicataire. C'est ainsi l'une des subversions possibles de la contrainte éditoriale que représentait la dédicace : cet élément péritextuel où l'auteur avait à faire l'éloge de son protecteur pouvait aussi lui permettre de s'associer à la grandeur du dédicataire et d'inscrire son nom au bas de l'épître et au seuil de son œuvre. Cette fonction de signature de la dédicace pourrait expliquer la présence de textes adressés à un dédicataire dont le nom est précisément tenu, lui, dans l'anonymat. Ainsi les critiques s'interrogent-ils sur l'identité des dédicataires que Corneille ne nomme pas autrement que par « Monsieur » au seuil de *La Suivante*, « Monsieur *** » pour *La Place royale*, ou « Monsieur P.T. N. G. » pour *Médée*¹⁶ : ces dédicataires ne sont sans doute que des fictions inventées par Corneille pour pouvoir insérer un texte qui s'apparente à une dédicace, de présenter sa pièce avec tout l'appareil liminaire qu'il convient et surtout, puisque le dramaturge n'omet jamais de signer ses dédicaces (alors qu'il ne signe pas ses préfaces ou ses avis au lecteur), de mettre en valeur son nom juste avant le début des textes dramatiques.

Il est cependant remarquable que nombre de dédicaces disparaissent lorsqu'un auteur a acquis une certaine indépendance matérielle. Comme Wolfgang Leiner l'a souligné, pour Corneille et Racine, la disparition des épîtres dédicatoires se produit à des périodes où ces dramaturges ont acquis une célébrité certaine, c'est-à-dire, pour le premier, après la publication de *Don Sanche d'Aragon* en 1650 et, pour le second, après celle de *Bérénice* en 1671, édition qui précisément fait apparaître le nom du dramaturge sur l'appareil titulaire. C'est la manifestation d'une prise de distance à l'égard de la pratique dédicatoire, à défaut d'être un acte de protestation ouvert contre cette inféodation¹⁷. C'est aussi que ces auteurs n'en ont plus besoin comme lieu de signature : le succès de leurs œuvres suffit. Il est ainsi

¹⁶ Voir par exemple les différents commentaires de G. Couton dans son édition des *Œuvres complètes* de Corneille, Gallimard, t. 1, 1980. « L'auteur et la figure absolutiste : Richelieu, Balzac et Corneille », *Revue des Sciences Humaines*, 1995-2, p. 94-96.

¹⁷ W. Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1965, p. 272-74. Sur l'habileté de la pratique dédicatoire de Corneille, voir « Corneille, auteur de lettres dédicatoires », *Studi francesi*, 1965, p. 435-444.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

encore plus significatif que les dramaturges aient fait disparaître ces épîtres lors des rééditions de leurs pièces : celles avaient été publiées lors des premières éditions sont supprimées dès la première publication du *Théâtre* de Corneille en 1660 et dès celle des *Œuvres* de Racine en 1675. Ces deux auteurs ayant surveillé ces éditions, c'est qu'ils pouvaient alors adresser directement leurs pièces à leurs lecteurs sans passer par le truchement d'un tiers, fût-il un grand.

L'espace liminaire des publications théâtrales révèle donc la situation de dépendance qu'est celle du dramaturge au XVII^{ème} siècle : le pouvoir royal, la relation d'allégeance à un mécène, les conditions matérielles d'impression qui mettent au centre du processus de publication le libraire-imprimeur, la demande de lecteurs pressés de posséder un exemplaire d'une pièce qui a été jouée, tout cela marque l'édition théâtrale et s'inscrit dans les différents éléments péritextuels. Mais cette dépendance ne doit pas masquer qu'elle est en même temps, pour les dramaturges, la voie d'une certaine indépendance : sur le plan matériel, aux revenus que lui donnent les comédiens pour créer une pièce s'ajoutent la somme accordée par le libraire qui veut obtenir le droit d'imprimer l'œuvre et les pensions offertes par le dédicataire, voire une pension attribuée par le pouvoir royal si le Roi le juge bon. De plus, le prolongement durable que le livre offre à une pièce donne de l'éclat à celui qui l'a composée et qui parvient à faire reconnaître son talent. L'ouvrage imprimé contribue, par sa forme, à donner aussi un retentissement au théâtre social qui a permis à l'auteur dramatique d'écrire une pièce. En effet, comme les épîtres dédicatoires ou les préfaces que le dramaturge rédige pour l'impression présentent la pièce et mettent ainsi en place en quelque sorte une mise en scène du texte dramatique, ces éléments péritextuels gardent trace de ce qui a contribué au succès des représentations de la pièce : l'auteur dramatique, qui rédige le plus souvent ces textes liminaires, y rappelle volontiers ce qu'il considère comme ayant participé à son succès. En cela le péritexte apparaît comme une caisse de résonance du théâtre mondain de la création théâtrale et de la réception spectaculaire des œuvres dramatiques.

Dans ces textes liminaires nous pouvons trouver des développements sur l'aide apportée au dramaturge par différentes personnes au moment de l'écriture de la pièce : si les auteurs dramatiques omettent de parler des comédiens, ils se doivent de remercier ceux qui les ont encouragés à composer. Les épîtres dédicatoires en sont par excellence le lieu. Ainsi Racine n'oublie-t-il pas au seuil d'*Andromaque* quel a été le rôle d'Henriette d'Angleterre au moment où il concevait sa tragédie :

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

Madame,

Ce n'est pas sans sujet que je mets votre illustre Nom à la tête de cet Ouvrage. Et de quel autre nom pourrais-je éblouir les yeux de mes Lecteurs, que de celui dont mes spectateurs ont été si heureusement éblouis ? On savait que VOTRE ALTESSE ROYALE avait daigné prendre soin de la conduite de ma Tragédie. On savait que vous m'aviez prêté quelques-unes de vos lumières, pour y ajouter de nouveaux ornements. On savait enfin que vous l'aviez honorée de quelques larmes, dès la première lecture que je vous fis¹⁸.

A partir d'un texte de circonstances tel que celui-ci, il est certes difficile de déterminer quelle a été la participation effective de Madame à la composition d'*Andromaque*, à supposer qu'il y en ait eu une. Mais ces propos bien vagues indiquent que Racine a su être reçu d'Henriette d'Angleterre, qu'il lui a proposé des lectures de sa pièce et qu'il a peut-être suivi ses conseils ou ceux de l'assistance. Ce passage souligne surtout avec la répétition de « on savait » que ce fait mondain était connu : l'indéfini « on » renvoie ici aux membres de la société qui fréquentaient le cercle d'Henriette d'Angleterre et sans doute à ceux qui les connaissaient. La célébration de ce moment de prédiffusion du texte dramatique témoigne de ce que l'écriture théâtrale est une activité mondaine avant de trouver sa réalisation scénique. L'auteur s'efface derrière ceux qui l'ont inspiré et dont il n'aurait été en quelque sorte que le porte-plume. Dans la dédicace qu'il adresse au Roi pour sa comédie *Les Fâcheux*, Molière peut aller jusqu'à prétendre que le succès de son œuvre y trouve sa source :

J'ose dire toutefois à Votre Majesté que ce que j'en fais n'est pas tant pour lui présenter un livre que pour lui rendre grâce du succès de cette comédie. Je le dois, Sire, ce succès qui a passé mon attente, non seulement à cette glorieuse approbation dont Votre Majesté honora d'abord la pièce, et qui a entraîné si hautement celle de tout le monde, mais encore à l'ordre qu'Elle donna d'y ajouter un caractère de fâcheux, dont elle eut la bonté de m'ouvrir les idées Elle-même, et qui a été trouvé partout le plus beau morceau de l'ouvrage¹⁹.

Ce retournement complet qui fait du destinataire de l'épître presque l'auteur de la pièce, et cela devant un public, met en scène pour les lecteurs le spectacle et les seuls acteurs avouables de la création théâtrale.

Les éléments péritextuels font souvent ainsi apparaître plusieurs déplacements successifs qui dévoilent, plus que la pièce concernée, les jeux de mise en scène de la société du grand siècle. En effet, la rhétorique de l'emphase qui caractérise la dédicace peut conduire l'auteur dramatique à présenter le dédicataire non seulement comme le modèle du lecteur idéal, comme la source inspiratrice de la pièce ou encore comme son garant par le soutien qu'il lui apporte, mais aussi comme l'origine de l'œuvre, c'est-à-dire comme le sujet de

¹⁸ *Andromaque*, Barbin, 1668, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 195. Il est bien sûr difficile de déterminer quelle a été la participation effective de Madame à cette tragédie. Ces propos sont les seuls renseignements que nous ayons et ils restent bien vagues : ils nous indiquent que Racine a su être reçu d'Henriette d'Angleterre, lui a proposé des lectures de sa pièce et a peut-être suivi quelques conseils.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le périphrase des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

l'œuvre. C'est le cas dans l'épître que Racine adresse à Louis XIV pour sa tragédie *Alexandre* et où il compare longuement le souverain et son héros : ce qui donne des lettres de noblesse à sa tragédie est qu'elle représente à travers ses personnages une image du plus grand héros du temps. Ces louanges ne sont cependant pas nécessairement une invitation à chercher dans l'œuvre des clefs permettant d'identifier les personnages d'une pièce à des personnes réelles de l'entourage du dédicataire et à comprendre une intrigue en fonction de la vie de ce dernier²⁰ : elles contribuent à magnifier le sujet de la pièce, puisqu'il est digne de sa source ou de son lecteur idéal, et elles participent à la construction d'une image du théâtre comme miroir de la société. Aussi Molière peut-il souligner dans la préface où il défend son *Tartuffe* contre les attaques des dévots que ses comédies ont toujours donné à voir quels personnages intriguent dans le monde :

Voici une comédie dont on a fait beaucoup de bruit, qui a été longtemps persécutée ; et les gens qu'elle joue ont bien fait voir qu'ils étaient plus puissants en France que tous ceux que j'ai joués jusques ici. Les marquis, les précieuses, les cocus et les médecins ont souffert tout doucement qu'on les ait représentés, et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux ; mais les hypocrites n'ont point entendu raillerie ; ils se sont effarouchés d'abord, et ont trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces et de vouloir décrier un métier dont tant de gens se mêlent.²¹

Cette préface accorde ainsi deux rôles aux acteurs de la société : ils sont à la fois les modèles de la scène et les spectateurs de leur représentation au théâtre. Ce faisant, elle les donne doublement en spectacle. C'est là un motif récurrent dans les éléments périphraseux : ils mettent en scène les spectateurs se regardant à travers les pièces de théâtre données en représentation.

En effet, dans ces textes liminaires, les dramaturges font souvent allusion au bon accueil que le public a fait à leur pièce au moment de sa création : ils cherchent ainsi à inviter leurs lecteurs à modeler leur lecture sur l'attitude des spectateurs. Mais avec l'image de la réception spectaculaire apparaît un déplacement dans l'objet à regarder quand l'auteur décrit le public regardant la pièce. C'est un véritable jeu de mise en abyme que nous pouvons alors découvrir : l'auteur peut se dire regardant les spectateurs regardant la représentation, ou mieux, quand il s'adresse à son dédicataire ou quand il veut distinguer un spectateur éminent, l'auteur peut se dire regardant le dédicataire ou la personne qu'il distingue assistant au spectacle de sa pièce, et cela sous les yeux des spectateurs, lesquels ont pu voir le dédicataire

¹⁹ *Les Fâcheux*, Jean Guignard, 1662, in : Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, p. 481.

²⁰ Sur cette question, voir B. Beugnot, « Œdipe et le Sphinx : essai de mise au point sur le problème des clés au XVII^e siècle », *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Droz, 1982.

²¹ Molière, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Ribou, 1669, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, p. 883.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

ou ce grand personnage regarder la pièce en même temps que celui-ci les voyait eux-mêmes regarder le spectacle, le tout sous les yeux de l'auteur. Ce système de reflets fonctionne comme trois miroirs tournés les uns vers les autres : il a pour effet de laisser entendre que ce qui importe n'est pas tant la pièce donnée en représentation (encore qu'elle soit la cause de la mise en place de ce dispositif et qu'elle le soutienne) mais le spectacle de ces jeux de regards. C'est ce processus que nous avons vu dans la dédicace que Racine offre avec *Andromaque* à Henriette d'Angleterre qu'il décrit éblouissant les spectateurs pour « éblouir les yeux de [ses] lecteurs » ou encore dans celle des *Fâcheux* où Molière fait de l'approbation du Roi le moteur du succès public. C'est aussi dans les « favorables regards » du Prince de Condé sur *Rodogune* que Corneille dit avoir trouvé ce qui a donné « tant d'applaudissements » à sa tragédie. La dédicataire ou la personnalité célébrée se trouve ainsi au centre d'un dispositif : il est présenté comme spectateur et, de ce fait, comme lecteur modèle et modélisant. Mais cela entraîne un renversement : celui vers qui le texte converge réfracte le texte en miroir et en devient l'origine : de destinataire, il est investi du rôle d'auteur, c'est-à-dire de garant et d'autorité. Si la rhétorique déployée dans les dédicaces était sans doute perçue comme un lieu commun du genre ou comme une contrainte éditoriale, si parfois il nous est possible de déceler un double sens dans ces textes liminaires, il n'en reste pas moins que, comme Christian Jouhaud l'a souligné dans une analyse sur les dédicaces de Desmarets de Saint-Sorlin et de Corneille à Richelieu, ce dispositif dont rendent compte ces textes correspondent à la mise en scène et à la mise en espace des lieux de représentation au XVII^{ème} siècle²² : le thème récurrent des émotions qui s'affichent sur le visage du dédicataire entraînant celles du public à sa suite montre que le divertissement est soumis et contrôlé par le pouvoir qui l'autorise. La conséquence de ce triple jeu de miroir est que le contrôle social est nécessairement omniprésent dans ce type de dispositif et qu'il pèse sur tous, même si tant de reflets ménagent sans doute quelques points de fuite.

Les dédicaces ou les préfaces qui rappellent le dispositif spectaculaire des représentations scéniques réactivent ce processus pour y faire participer le lecteur et l'entraîner dans le plaisir de la lecture de la pièce qu'elles présentent. Quand le dédicataire n'a pas vu jouer l'œuvre, il s'agit pour le dramaturge de l'inviter à reproduire dans sa lecture l'accueil fait au spectacle et d'entraîner à sa suite les autres lecteurs ; dans les textes

²² Sur une double interprétation possible d'une dédicace de Corneille, voir H. Merlin, « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *XVII^{ème} siècle*, 182, 1994. L'article de C. Jouhaud « L'écrivain et le ministre : Corneille et

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

préfaciels, l'auteur dramatique s'adresse à son lecteur – qui a pu être spectateur mais qui a pu ne pas l'être – pour qu'il lise le texte comme les spectateurs l'ont vu ou même mieux qu'ils ne l'ont vu. Le péritexte fait ainsi ressusciter la réception spectaculaire pour anticiper et préparer la réception littéraire de l'œuvre théâtrale. Car ces allusions aux représentations sont aussi l'occasion pour le dramaturge de présenter la publication de sa pièce comme la tentative de rendre au public ce qui lui appartient. Le péritexte contribue alors à retirer la pièce de la scène théâtrale pour créer une autre scène, la scène littéraire, et pour construire un nouvel espace de réception, voire un nouvel espace de sociabilité.

Si nous découvrons une image du spectacle de la société au théâtre dans ces textes liminaires, ce n'est pas seulement le reflet d'un consensus général ni le reflet d'une société qui trouve son unité dans le fait de se donner en spectacle en regardant des représentations théâtrales. En effet, et c'est d'ailleurs souvent ce qui intéresse le plus la critique littéraire, ces textes laissent aussi souvent apparaître que les représentations d'une œuvre n'ont pas plu à tous. Les dramaturges peuvent ainsi se sentir obligés de convenir que leur pièce n'a pas eu le succès qu'ils attendaient ou qu'elle méritait. Corneille, qui a eu une carrière à éclipses, reconnaît, par exemple dans les préfaces de *La Suite du menteur*, *Théodore* ou *Pertharite*, que ces pièces n'ont pas suscité l'adhésion du public : il cherche alors à en expliquer les raisons, à défendre ses choix, ce qu'il maintient malgré les critiques ou à se justifier des changements qu'il a apportés à son œuvre surtout quand les rééditions lui ont permis de les corriger et de les étudier dans les « examens » qu'il place au début des volumes de son *Théâtre* à partir de 1660. Ces textes liminaires deviennent alors le théâtre d'une scène judiciaire où le dramaturge plaide devant ces nouveaux juges que vont devenir les lecteurs de sa pièce. Les querelles théâtrales, fort nombreuses, on le sait, nourrissent la vie mondaine du XVII^{ème} siècle : les dramaturges les évoquent au moment de l'impression car la publication leur semble être un moyen de les dépasser. Au début de la préface de *L'Ecole des femmes*, Molière se plaît à rappeler les divisions du public au moment de la création de la pièce :

Bien des gens ont frondé d'abord cette comédie ; mais les rieurs ont été pour elle, et tout le mal qu'on en a pu dire n'a pu faire qu'elle n'ait eu un succès dont je me contente.

Je sais qu'on attend de moi dans cette impression quelque préface qui réponde aux censeurs et rende raison de mon ouvrage ; et sans doute que je suis assez redevable à toutes les personnes qui lui ont donné leur approbation, pour me croire obligé de défendre leur jugement contre celui des autres.

A partir du moment où un préfacier fait allusion aux critiques qui lui ont été faites par des doctes sur des questions poétiques, aux cabales menées par les membres d'un salon, aux

Richelieu. Note sur l'épître dédicatoire d'*Horace* et tout particulièrement sur la place qu'y tient le visage du

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

attaques d'auteurs rivaux, lorsqu'il cite ses sources, qu'il répond à des objections, même pour montrer qu'elles n'ont pas lieu d'être, il fait du texte liminaire un témoignage des heurts et des tensions qui marquent l'espace mondain.

Mais si ces préfaces et ces dédicaces attestent de ce que le public n'est pas homogène au XVII^{ème}, comme l'a mis en valeur Hélène Merlin dans *Public et littérature*, les dramaturges peuvent se servir des divisions du public pour fonder un nouvel espace de réception²³. La polémique et l'ironie permettent d'entraîner le lecteur dans le parti de l'auteur dramatique : Racine, qui s'est illustré par l'agressivité de ses préfaces, souligne ainsi volontiers combien ses ennemis aiment venir manifester ostensiblement leur déplaisir aux représentations de ses pièces. Car les dramaturges évoquent « leurs amis » face à « leurs censeurs » mais le partage est principalement affectif et stratégique. Dans les préfaces, les ennemis sont souvent désignés de façon bien générale : ce sont « les personnes qui », « les gens qui », c'est-à-dire par excellence les autres, dans lesquels les lecteurs des textes liminaires en question ne peuvent se reconnaître. C'est que ces textes sont avant tout le lieu de conciliation de tous les lecteurs possibles : les auteurs dramatiques ne cherchent pas à réconcilier ses lecteurs mais à se les concilier pour les conduire à la lecture de sa pièce. Le postulat est, en effet, qu'une fois dans son cabinet de lecture, le lecteur ne doit plus être qu'un « lecteur désintéressé »²⁴, selon l'expression de Corneille : il n'est plus piégé par les mauvais liens de la société et il peut être sincère. C'est pourquoi l'auteur de *Sophonisbe* le rappelle dans sa préface :

Je vous demande pour sa lecture un peu de cette faveur qui doit toujours pencher du côté de ceux qui travaillent pour le public, avec une attention sincère, qui vous empêche d'y voir ce qui n'y est pas, et vous y laisse voir tout ce que j'y fais dire²⁵.

Il appartient dès lors au lecteur de transcender les querelles et les disputes mondaines qui se déchaînent au moment de la réception spectaculaire et de faire ainsi partie de la société des lecteurs.

Dans leurs textes liminaires, les dramaturges évoquent donc volontiers un public plus large que celui des spectateurs de la pièce. De fait, la publication, les différentes rééditions

cardinal de Richelieu » figure en regard dans le même numéro de la revue.

²³ H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^{ème} siècle*, Les Belles Lettres, 1994.

²⁴ *La Suivante*, « Epître », François Targa, 1637, in : Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, 1980, p. 386.

²⁵ *Sophonisbe*, Guillaume de Luynes, 1663, in : Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 3, 1987, p. 385.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Le péritexte des publications théâtrales : société et dramaturge en miroir

d'une même œuvre permettent de la diffuser plus largement que la scène ne peut le faire. Mais il est clair que les auteurs dramatiques de l'âge classique ont conscience de pouvoir se réapproprier leurs pièces, s'ils en contrôlent les éditions, pour les donner véritablement au public : ils permettent ainsi à leur œuvre de sortir de la scène théâtrale, de ne pas être réservée à la Cour, d'échapper aux intrigues mondaines, à l'analyse de ceux qui se piquent de poétique, de dépasser le cercle des spectateurs parisiens pour être offerte à « tout le monde ». A travers cette expression « tout le monde », ou encore avec l'évocation des lecteurs comme des « Français » ou de la « France », termes récurrents que les dramaturges emploient dans les dédicaces et les préfaces, il semble que les textes liminaires soient un espace qui fonde une sociabilité littéraire mais aussi qu'ils se présentent aux yeux des lecteurs comme le théâtre de la diffusion d'un sentiment français et d'une image de la France.

C'est cette situation qui fait alors le paradoxe de la littérature de l'âge classique, tel que l'a montré Christian Jouhaud, et qui vaut en particulier pour l'écriture théâtrale : pour qu'une œuvre ou que son auteur puisse faire briller leur mécène aux yeux de tous, celui-ci doit en retour laisser au dramaturge une certaine liberté²⁶. Cet éclat que donne le théâtre et que la diffusion imprimée des pièces prolonge place la création dramatique au cœur même du théâtre social. Cela conduit le dramaturge à construire une image de la société qui lui permet de devenir un auteur dramatique : les textes qu'il compose pour accompagner ses pièces, les dédicaces, les préfaces ou les notices adressées aux lecteurs sont le lieu d'enregistrement du théâtre social de la société qui fait du théâtre le reflet de sa splendeur.

²⁶ Voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000.