

Cet article a été publié en 2001 dans *Studi di Letteratura Francese, Théâtre et société au XVII^e siècle*, sous la direction de Giovanni Dotoli, 2001, pp. 105-115.

L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Université Sorbonne Nouvelle –Paris III

Si le XVII^e siècle est véritablement celui de la naissance de l'auteur dramatique, ce n'est pourtant pas dans la solitude du cabinet du poète que s'écrivent les œuvres théâtrales. Car le texte de théâtre résulte d'une écriture polyphonique qui porte principalement la marque du geste créateur de l'écrivain, mais dans laquelle s'inscrivent aussi les voix de tous ceux qui participent à son succès. En effet, l'auteur dramatique doit composer avec ceux qui assurent la naissance spectaculaire de son œuvre et avec ceux qui en permettent la reconnaissance mondaine : le travail du dramaturge est guidé par les comédiens qui vont jouer son œuvre ; il est aussi dirigé par ses mécènes, par les autorités qu'il sollicite, par le cercle auquel il appartient et qu'il ne manque pas de consulter, ou encore par les premiers lecteurs qu'il peut sonder. Ainsi la genèse du texte dramatique est-elle en partie une hétéro-genèse, ce qui infléchit notablement la notion même d'auteur ou celle de propriété sur l'œuvre théâtrale.

A l'âge classique, l'écriture théâtrale est le fruit d'une collaboration étroite entre le dramaturge et la troupe pour laquelle il compose. Cela apparaît de façon éclatante au début du XVII^e siècle quand la condition même du dramaturge est celle d'un poète à gages. Le poète est alors lié à sa troupe par un contrat, ce qui le place en situation de dépendance vis-à-vis d'elle. En effet, les comédiens exigent de lui qu'il consacre son art à leur compagnie : tel est le sens de la clause d'exclusivité que réclame le chef de troupe à son poète, comme nous

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

pouvons le voir dans les contrats que Bellerose a passés avec Hardy, puis avec Rotrou¹. Les comédiens vont jusqu'à se réserver le privilège de représentation et de publication en interdisant au dramaturge de publier lui-même ses pièces : ils estiment en être les légitimes propriétaires puisque ce sont eux qui donnent vie à ces œuvres sur scène. Mais si les acteurs agissent ainsi, c'est précisément parce qu'ils reconnaissent le talent de celui qu'ils emploient et veulent se l'accaparer : ils savent que leur performance dépend des qualités de leur poète. Même plus tard, lorsque Richelieu a obtenu le « rétablissement du théâtre » et qu'il a brisé la tutelle qui asservissait les dramaturges aux troupes, quand il les a invités à composer noblement pour la scène, les contraintes spectaculaires font que les poètes ne peuvent écrire leurs pièces qu'en concertation avec les comédiens. En témoigne cette réflexion de Corneille qui examine en 1660 la tragi-comédie *Clitandre* qu'il a créée pour la saison 1630-1631 :

Les Monologues sont trop longs et trop fréquents en cette Pièce ; c'était une beauté en ce temps-là, les Comédiens les souhaitaient, et croyaient y paraître avec plus d'avantage. La mode a si bien changé, que la plupart de mes derniers Ouvrages n'en ont aucun².

Les monologues ou les tirades abondent dans le théâtre des années 1630-1640 parce que les comédiens les réclamaient encore aux poètes et que ces derniers acceptaient de répondre à leur demande : les troupes imposaient de fait une sorte de cahier des charges au dramaturge. En 1660, s'il y a moins de monologues et de tirades dans les œuvres théâtrales, c'est parce que les comédiens et les poètes voient qu'ils y paraissent désormais avec moins d'avantage. Ainsi, à l'âge classique, le rôle du poète ne se réduit assurément pas à être le simple faire-valoir des comédiens, mais il en reste en partie le porte-voix.

Même lorsque le poète compose de son côté, une troupe n'accepte de jouer sa pièce qu'après l'avoir lue, discutée et corrigée. La description laissée, peu après la mort de Molière,

¹ Voir S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de L'Hôtel de Bourgogne*, Nizet, t. 1, 1968, p. 82-83, puis 139.

² *Clitandre ou l'innocence délivrée*, publiée en 1632 par Targa, fut probablement composée pour Mondory qui avait déjà joué la première pièce de Corneille. L'examen de la pièce figure dans l'édition du *Théâtre de P. Corneille* publié par Courbé en 1660. Voir Corneille, *Œuvres complètes*, Gallimard, t. 1, 1980, p. 104.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, *L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective*

par Samuel Chappuzeau sur la façon dont les comédiens travaillent avec les auteurs indique comment les acteurs participent à l'élaboration du texte qu'ils vont interpréter :

Coutume observée dans la lecture des pièces

Sur cet avis on prend jour et heure, on s'assemble ou au Théâtre, ou en autre lieu, et l'Auteur, sans prelude ny réflexions (ce que les Comédiens ne veulent point), lit sa piece avec le plus d'emphase qu'il peu ; car il n'y a pas icy tant de danger de jeter de la poudre aux yeux des Juges, et il ne s'agit ny de mort, ny de procez. Joint qu'il seroit difficile de tromper en cela les Comédiens, qui entendent mieux cette matiere que le Poëte. A la fin de chaque Acte, tandis que le Lecteur prend haleine, les Comédiens disent ce qu'ils ont remarqué de fâcheux, ou de trop de longueur, ou un couplet languissant, ou une passion mal touchée, ou quelques vers trop rudes, ou enfin quelque chose de trop libre, si c'est du Comique. Quand toute la piece est leüe, ils en jugent mieux, ils examinent si l'intrigue est belle et bien fuinie, et le dénouement heureux ; car c'est l'ecueil où plusieurs Poëtes viennent echoïer ; si les Scenes sont bien liées, les vers aisez et pompeux selon la nature du sujet, et si les caracteres sont bien soutenus, sans toutefois les outrer, ce qui arrive souvent.³

Pour réhabiliter leur profession si décriée, Chappuzeau présente les comédiens comme des personnes honorables : ainsi en fait-il presque des doctes qui s'adonnent à un véritable travail critique du texte que l'auteur dramatique leur soumet ! Mais il montre aussi clairement que c'est aux comédiens de déterminer si une pièce convient à la scène : ceux-ci passent au crible la théâtralité du texte (ils examinent le lien entre les scènes, la pertinence du dénouement, le rythme de la pièce...), ses qualités stylistiques (peut-être y a-t-il ici l'indice que les comédiens peuvent discuter de la mise en voix des vers composés par le poète) et sa bienséance (le texte devant agréer à ses futurs spectateurs, les acteurs imaginent ce que le public peut supporter et adoptent une attitude de censeurs devant les passages qu'ils jugent trop libres). Bien des éléments indiquent que la collaboration entre l'auteur et la troupe prend parfois la forme d'une discussion mot à mot du texte dramatique : les comédiens donnent « des lumières au Poète », ils l'invitent à modifier ici la coupe d'un vers, à réécrire là des passages selon un canevas un peu différent et à remplacer un mot ou une expression par d'autres. Cette discussion peut se poursuivre tout au long des répétitions : le poète cherche à obtenir des acteurs qu'ils disent sa pièce comme il le souhaite ; eux lui demandent d'adapter le texte à

³ S. Chappuzeau, *Le Théâtre français. Règles, mœurs et conditions de travail au XVIIème siècle*, 1674, in Molière, *Œuvres*, éd. par J. Meyer, t. 11, Maurice Gonon Editeur, 1972, p. 218-219. L'auteur, né en 1625 et mort en 1701, a été lui-même auteur de plusieurs comédies. Son livre est le seul à nous donner des renseignements précis sur les relations entre les auteurs dramatiques et les acteurs au XVIIème siècle.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

leur mesure parce qu'ils doivent se l'approprier, ayant à le produire sur scène. L'écriture dramatique dépend ainsi de la construction spectaculaire.

Ce que nous savons de la genèse de *La Thébaïde* d'après deux lettres que Racine a alors adressées à son ami l'abbé Le Vasseur témoigne de la façon dont un auteur dramatique plie son texte aux exigences des comédiens. Dans la première, le jeune poète explique qu'il a ajouté des stances au rôle d'Antigone et que ces vers le « satisfont assez »⁴. Peu après, il raconte quelles nouvelles modifications il a fait subir à sa tragédie :

Je n'ai pas de grandes nouvelles à vous mander. Je n'ai fait que retoucher continuellement au cinquième acte, et il n'est tout achevé que d'hier. J'en ai changé toutes les stances avec quelque regret. Ceux qui me les avaient demandées s'avisèrent ensuite de me proposer quelque difficulté sur l'état où était ma princesse, peu convenable à s'étendre sur les lieux communs. J'ai donc tout réduit à trois stances, et ôté celle de l'*ambition*, qui me servira peut-être ailleurs. On promet depuis hier *La Thébaïde* à l'Hôtel ; mais ils ne la promettent qu'après trois autres pièces⁵.

Ainsi Racine suit-il les ordres que les comédiens lui donnent et il corrige sa pièce. Paradoxalement, il va jusqu'à s'approprier les passages qui lui ont été imposés : il regrette de devoir à nouveau modifier ces mêmes vers au gré de ses interlocuteurs. Les stances d'Antigone que nous pouvons lire dans la tragédie publiée par Racine en 1664 sont les strophes que le dramaturge a pu encore transformer avant la création spectaculaire de la pièce et dans le temps qui s'est écoulé entre les représentations et l'impression de l'œuvre : elles sont le fruit d'une lente maturation qui doit à la plume de l'auteur dramatique ainsi qu'aux voix de ses conseillers.

Le processus d'écriture théâtrale est encore marqué par l'interaction entre une troupe et son dramaturge quand ce dernier, anticipant l'interprétation que les comédiens vont faire des

⁴ Racine, Lettre à M. Le Vasseur, Paris, 1663, in : *Œuvres complètes. t. II Prose*, éd. R. Picard, Gallimard, 1966, p. 458-459.

⁵ Racine, Lettre à M. Le Vasseur, Paris, décembre 1663, *ibid.*, p. 459-460. Il est difficile d'identifier exactement à quels comédiens Racine fait référence dans ces lettres, seuls documents contemporains de la genèse de la pièce.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

rôles qu'il compose, écrit en fonction des capacités et des qualités de chacun. C'est précisément ce type de collaboration que Chappuzeau estime être le plus propice à la réussite de la pièce⁶. Dans ce cas, c'est indirectement que les comédiens interviennent dans la création théâtrale : en effet, c'est la représentation que le dramaturge se fait d'eux comme interprètes de son texte qui entre alors en jeu dans l'élaboration de la pièce. L'œuvre théâtrale se trouve ainsi au centre d'un réseau de relations complexes où l'auteur et les comédiens cherchent à se séduire avant même de plaire aux spectateurs. Ainsi Racine a-t-il composé des textes pour La Champmeslé qui était sa maîtresse et qui, dit-on, lui demandait des rôles qui lui permissent de révéler la mesure de son talent. Madame de Sévigné, qui préférait Corneille à son jeune rival mais appréciait l'art de la comédienne, pouvait écrire, non sans perfidie :

Racine fait des comédies pour la Champmeslé ; ce n'est pas pour les siècles à venir. Si jamais il n'est plus jeune et qu'il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose⁷.

Cette réflexion indique que les spectateurs pouvaient estimer que les pièces de Racine véhiculaient le désir amoureux éprouvé par le dramaturge pour sa comédienne : peut-être cherchait-il à la charmer, à la faire briller et à écrire des textes qui puissent la toucher, ceux qu'il aurait voulu écrire pour elle, mais aussi ceux qu'il imaginait qu'elle souhaitait lui voir écrire. Il se peut aussi qu'il ait écrit ces vers pour qu'elle lui plaise quand elle les réciterait. Si l'on ne peut pas toujours parler de passion brûlante pour définir les relations entre auteur et interprètes, il faut les considérer bien souvent en termes d'attraction réciproque : l'écriture dramatique tend à mettre à l'unisson la voix du dramaturge et celle des comédiens.

A l'âge classique, le théâtre est une création collective où l'auteur dramatique et les comédiens sont véritablement partenaires. Certes, l'histoire du théâtre fait apparaître une

Voir l'interprétation de R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 102 et celle de G. Forestier dans la notice qu'il consacre à *La Thébaïde* in : Racine, *Théâtre-Poésie*, Gallimard, 1999, p. 1230-1235.

⁶ *Ibid.*, p. 223-224.

⁷ Mme de Sévigné, lettre du 16.03.1672 à Mme de Grignan, in : *Correspondance*, Gallimard, 1972, t. 1, p. 459.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

évolution : au début du XVII^e siècle, la voix des comédiens couvre celle du poète ; au cours du siècle, avec l'institutionnalisation du théâtre, la figure de l'auteur dramatique émerge, gagne en autonomie et en autorité. Mais, en dernier ressort, l'appréciation de l'influence des comédiens sur l'écriture dramatique est laissée aux spectateurs. Pour les uns, c'est la personnalité des acteurs qui permet de donner de la grâce aux auteurs et à leurs textes : voilà ce que Madame de Sévigné pensait de La Champmeslé qu'elle jugeait capable à la fois de donner de l'inspiration à Racine et d'être à l'origine de plus de la moitié des attraits de pièces froides et faibles⁸. Pour les autres, les dramaturges ont à cœur de contrôler les comédiens qui ne sauraient qu'altérer la beauté de leurs œuvres : ainsi en jugeait Louis Racine qui voulait croire que la fréquentation que son père avait des comédiens se bornait à leur apprendre à déclamer ses vers⁹. Il est sans doute plus juste de considérer, comme le fait Almuth Grésillon à propos de la genèse de quelques pièces contemporaines, que la caractéristique de l'écriture théâtrale réside dans le fait qu'« il y a, nécessairement et simultanément, altérité et interdépendance » entre l'auteur et les comédiens¹⁰. C'est déjà fondamentalement le cas à l'âge classique parce que, par leur statut même, les comédiens, premiers destinataires d'une pièce, en sont aussi les co-énonciateurs puisqu'ils sont l'instance actualisante du texte sur scène : leur voix est la voie de la création théâtrale.

Mais à l'âge classique, l'écriture dramatique n'est pas une aventure qui se confine dans le seul milieu de la scène : écrire pour le théâtre est un acte social qui s'inscrit dans la configuration de la société pour laquelle le texte dramatique est produit. L'auteur de théâtre

⁸ *Ibid.*

⁹ L. Racine, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, 1747, in : Racine, *Théâtre-Poésie*, Gallimard, 1999, p. 1146.

¹⁰ A. Grésillon, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, p. 72.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

écrit pour un public spécifique qu'il peut consulter pendant qu'il compose : cette anticipation de la réception de son texte le conduit à modifier son œuvre en conséquence.

Il arrive en effet qu'une instance réceptrice spécifique se trouve à l'origine du choix du sujet qu'un dramaturge traite dans une pièce. Au XVII^{ème} siècle, le Roi, un prince ou quelque mécène prennent volontiers sous leur protection des poètes et, de ce fait, leur commandent des pièces selon leur bon vouloir ; ils en fournissent éventuellement le sujet, voire indiquent comment le disposer. Dans ce cas, c'est au cours de l'écriture que l'auteur s'approprie le sujet choisi par son commanditaire. Le texte dramatique porte alors la marque de ses deux instances énonciatrices d'origine, le commanditaire et l'auteur, lesquels agissent en interdépendance. Même lorsque nous pouvons reconstituer la part de chaque intervenant dans l'élaboration textuelle, il est difficile d'en évaluer l'importance : la perception qu'en ont les spectateurs, lecteurs ou critiques est le fruit de l'idéologie socioculturelle de leur époque. Ainsi, Georges Couton, s'interrogeant sur « la paternité littéraire » des pièces que le Cardinal de Richelieu a inspirées « aux cinq auteurs »¹¹, remarque qu'aujourd'hui la hiérarchie entre l'invention d'un sujet, sa « disposition », c'est-à-dire la structure de l'œuvre, et l'écriture poétique s'est inversée : « Pour les gens du XVII^{ème} siècle, ces pères en tout cas ne sont point à égalité. Le vrai père est l'auteur de l'invention, de la disposition. L'auteur ou les auteurs des vers viennent bien loin derrière lui »¹². C'est pourquoi l'hommage qu'un poète rend à son protecteur dans le prologue d'une pièce ou dans la dédicace publiée avec l'œuvre n'est pas une simple marque d'allégeance ni de la pure rhétorique : si le dramaturge reconnaît que son dédicataire est l'origine, le sujet, ou l'auteur de son œuvre, c'est parce qu'à l'âge classique l'instigateur du sujet de la pièce concurrence le poète et qu'il fait véritablement

¹¹ Il s'agit de la tragi-comédie *L'Aveugle de Smyrne* et de *La Comédie des Tuilleries* : aucun des « cinq auteurs » [P. Corneille, l'Abbé de Boisrobert, J. de Rotrou, G. Colletet, C. de l'Estoile] n'est individuellement nommé dans leurs éditions et les privilèges d'impression ont été accordés en 1638 au libraire Courbé.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

autorité. Aussi le mécène apparaît-il au centre du système de production et de réception de l'œuvre théâtrale : il est investi du rôle d'auteur tout en étant le premier destinataire de la pièce, c'est-à-dire le modèle de tout spectateur et de tout lecteur de l'œuvre.

Le groupe dans lequel gravite le poète dramatique joue aussi un rôle notable dans l'élaboration de l'œuvre théâtrale. Ainsi, au XVII^{ème} siècle, quand l'esprit de cabale régissait les cercles mondains, il est arrivé qu'une société choisie ait cherché à faire ombrage à une autre par la mise en rivalité de deux dramaturges travaillant sur le même sujet, chacun étant le représentant de son groupe. La *Phèdre et Hippolyte* de Pradon doit ainsi son origine non pas seulement à l'inimitié personnelle de l'auteur pour Racine, mais surtout à la rivalité qui mettait aux prises les proches du salon de la Duchesse de Bouillon avec ceux du cercle de Madame de Montespan¹³. Dans cette affaire, les amis de Pradon ont manifestement suivi de près l'écriture de sa tragédie et le poète a obtenu des renseignements précis sur la pièce que Racine était en train d'écrire simultanément, ce qui lui a permis de plagier son rival à l'occasion : c'est, par exemple, de cette façon qu'il a pu donner, comme Racine, le nom d'Aricie à l'amante d'Hippolyte. Mais l'empreinte d'un cercle mondain dans un texte dramatique peut s'être construite d'une façon plus subtile et tout autant efficace. Une anecdote rapportée par l'abbé de La Porte est à cet égard significative : selon un tiers, Madame de La Fayette aurait assisté à une conversation mondaine où Racine prétendait qu'un « bon poète » pouvait diminuer « l'horreur des crimes de Médée ou de Phèdre » et saurait les rendre « aimables aux spectateurs au point de leur inspirer de la pitié » ; le dramaturge aurait alors entrepris sa tragédie pour prouver que son opinion n'était pas aussi extravagante que

¹² G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 24.

¹³ Voir Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, 1677, éd. O. Classe, Exeter University Publications, 1987, p. XII-XXII.

l'assistance le pensait¹⁴. Ce récit présente Racine, certes, en opposition avec les personnes auxquelles il s'adressait, mais aussi dans un certain rapport d'adhésion avec elles puisqu'il aurait cherché à persuader les incrédules et qu'il dialoguait avec eux. Cette histoire, vraie ou fausse, témoigne du fait qu'il est bien perceptible à l'âge classique que l'œuvre théâtrale s'élabore dans la relation dialectique que le dramaturge noue avec le milieu qu'il fréquente. L'écriture théâtrale résulte ainsi d'une émulation sociale : l'auteur dramatique peut devancer ce qu'on attend de lui, l'écouter ou encore s'en démarquer.

Ce qui permet au poète d'anticiper la réception que va obtenir son œuvre au moment de sa création spectaculaire, c'est notamment la prédiffusion de celle-ci. Les avis critiques qu'il sollicite et qu'il obtient, s'il les suit, s'inscrivent alors dans son texte au moment où il le travaille. Ainsi, l'une des lettres que Racine a adressées au Père Bouhours en 1676 montre bien comment la diffusion de l'œuvre accompagne sa production et précède son achèvement :

Je vous envoie les quatre premiers actes de ma tragédie, et je vous enverrai le cinquième, dès que je l'aurai transcrit. Je vous supplie, mon Révérend Père, de prendre la peine de les lire, et de marquer les fautes que je puis avoir faites contre la langue, dont vous êtes un de nos plus excellents maîtres.

Si vous y trouvez quelques fautes d'une autre nature, je vous prie d'avoir la bonté de me les marquer sans indulgence. Je vous prie de faire part de cette lecture au Révérend Père Rapin, s'il veut bien y donner quelques moments¹⁵.

Avant même d'avoir terminé sa tragédie, le dramaturge a donc fait appel à des autorités pour corriger son texte. Si le mot « fautes » revient à deux reprises, c'est aussi le cas du verbe « marquer » : à supposer que les destinataires de cette mission s'en soient acquittés et que le dramaturge ait suivi leurs conseils, cela signifie que le texte initialement écrit par Racine a été recouvert par un second où des mots, des expressions, des vers, voire la disposition d'un passage, auront été produits par des instances énonciatrices autres que la sienne, lesquelles participent dès lors à la construction du texte. Le dramaturge s'est ainsi approprié leurs

¹⁴ *Anecdotes dramatiques*, [Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de La Porte], Veuve Duchesne, 1775, t. 2, p. 57-58 : l'anecdote est attribuée par les auteurs à l'abbé de Saint-Pierre.

¹⁵ Racine, Lettre [au Père Bouhours], [1676 ?], in : *Prose*, éd. R. Picard, Gallimard, 1966, p. 462.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

suggestions pour couvrir ses défaillances. En l'occurrence, les corrections demandées sont de premier ordre puisqu'elles touchent à la langue (or, la langue fait sens) et à ce qui est « d'une autre nature », sans doute à des questions d'ordre poétique ainsi que d'ordre moral, ce dont les deux jésuites étaient justement les champions (or, une telle intervention, fût-elle de pure forme, touche à la forme textuelle et à la signification de la pièce de théâtre). Ainsi, du fait même de leur rôle, au moment où ces hommes d'Eglise, théoriciens et critiques, ont lu et peut-être annoté la pièce que préparait Racine, ils se sont trouvés dans une double position énonciative : premiers destinataires de ce texte dramatique, ils en ont été les coauteurs dès lors qu'ils l'amendaient ou l'autorisaient.

Si Racine a sans doute été le dramaturge de son siècle le plus avide de conseils de façon à modeler son œuvre théâtrale sur les attentes qu'il imaginait de son public¹⁶, il semble qu'à son époque ces pratiques étaient communes à tous ceux qui prétendaient écrire pour le théâtre. Molière nous le signifie clairement dans *Les Précieuses ridicules* lorsque Mascarille révèle cet usage à Cathos et Magdelon. Dans un dialogue jubilatoire où Molière concentre et caricature les conversations des salons parisiens, le valet s'accapare tous les rôles, joue à la fois au prince, au galant, à l'auteur dramatique, au littéraire donneur de conseils et souligne que le succès d'une pièce se prépare dans les coulisses des salons plus que sur la scène :

Mascarille : Je m'offre à vous mener l'un de ces jours à la comédie, si vous voulez ; aussi bien on en doit jouer une nouvelle que je serai bien aise que nous voyions ensemble.

Magdelon : Cela n'est pas de refus.

Mascarille : Mais je vous demande d'applaudir comme il faut, quand nous serons là ; car je me suis engagé de faire valoir la pièce, et l'auteur m'en est venu encore prier ce matin. C'est la coutume ici qu'à nous autres gens de condition les auteurs viennent lire leurs pièces nouvelles, pour nous engager à les trouver belles, et leur donner de la réputation ; et je vous laisse à penser, si quand nous disons quelque chose, le parterre ose nous contredire. Pour moi, j'y suis fort exact ; et quand j'ai promis à quelque poète, je crie toujours : « Voilà qui est beau », devant que les chandelles soient allumées¹⁷.

¹⁶ Voir A. Viala, *Racine. La Stratégie du caméléon*, Seghers, 1990.

¹⁷ Molière, *Les Précieuses ridicules*, IX, Barbin, 1660, in : *Œuvres complètes*, Gallimard, 1971, t. 1, p. 278.

Molière ridiculise ici la prétention qu'ont les honnêtes gens à être les arbitres du théâtre quand ils ne font que manifester leur esprit de cabale et leur volonté de pouvoir. Mais ce faisant, il montre que la pratique de la lecture d'une pièce avant sa création spectaculaire engage tout dramaturge dans un processus d'interaction avec ceux auxquels il s'adresse. Or, comme le clame Mascarille, le premier cercle de réception de l'œuvre est capital puisqu'il se donne le rôle d'assurer le succès d'une pièce au moment de sa diffusion dans une sphère plus large, lors de sa création spectaculaire¹⁸. En effet, si un premier public participe à l'élaboration de l'œuvre dramatique, la réception de la pièce peut et doit être plus large : les honnêtes gens invitent le parterre à applaudir avec eux. Car il faut enfin que le parterre ratifie le succès d'une pièce pour que cette microsociété atteigne son but ultime, c'est-à-dire non seulement se mirer dans une littérature qui la reflète, mais aussi se donner à voir dans la représentation que le théâtre diffuse à un public plus large. Ce qui est en jeu dans le processus d'élaboration mondaine du texte dramatique, c'est donc la réception spectaculaire de l'œuvre.

Ce processus d'élaboration du texte dramatique est particulièrement visible à l'âge classique parce qu'il s'inscrit dans une société restreinte d'honnêtes gens pour qui le théâtre et la littérature sont devenus un « modèle de vie » et dans laquelle ce « modèle de vie » devient lui-même objet de la littérature¹⁹. Il témoigne d'une proximité assez grande entre les poètes dramatiques et une partie de leur public : dans une telle configuration, il y a des moments où la production et la réception textuelle sont simultanées. Mais si la figure de l'auteur dramatique émerge à cette même époque, c'est parce qu'elle devient l'emblème de cette société et que les dramaturges en profitent pour gagner une position d'autorité. Ils ont, en effet, compris qu'ils peuvent se réapproprier leurs pièces au moment de leur édition : ils

¹⁸ Sur les différentes strates de public et les domaines de diffusion du théâtre et de la littérature au XVIII^e siècle, voir A. Viala, *La Naissance de l'écrivain*, Minit, 1985, p. 143-147.

¹⁹ Voir E. Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, PUF, 1996, p. 83-127.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective

conquièrent sur les comédiens et sur les imprimeurs le droit de contrôler la publication de leurs pièces, ils signent celles-ci de leur nom, ils s'affirment comme auteur et construisent leur œuvre théâtrale par le livre. Le théâtre quitte ainsi la scène mondaine et les tréteaux de la comédie pour entrer sur la scène littéraire.