

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation, impression et expression personnelle

Cet article a été publié en 2012 dans *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, sous la direction de Véronique Lochert et de Jean de Guardia, EUD, pp. 187-197.

**L'imaginaire du lecteur de théâtre :
entre divagation, impression et expression personnelle**

Ève-Marie Rollinat-Levasseur
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
DILTEC

S'il est quelque peu aventureux de vouloir ressusciter l'imaginaire des lecteurs de l'Âge Classique, il est possible de lancer une enquête à partir des multiples représentations qui en sont données dans les ouvrages imprimés, dans les textes théoriques traitant de la lecture de théâtre ou encore dans différents écrits, par exemple des lettres dans lesquelles des lecteurs parlent d'une pièce, d'un dialogue dramatique et de tel ou tel personnage qu'ils imaginent : ces documents sont porteurs d'indices sur les pratiques de lecture, réelles ou supposées, véhiculant des représentations de l'acte de lecture ainsi que du fonctionnement de l'imaginaire des lecteurs. Usage commun de l'objet livre, traces d'expériences intérieures ou discours généralisant, ces témoignages sont toujours inflexibles par les intentions qui les animent : ils constituent de ce fait un *corpus* hétérogène, ce qui rend instable la définition même de l'imaginaire.

Mais la notion d'imaginaire n'est pas encore formulée comme telle en France. C'est donc avant tout l'évocation des images formées par le lecteur qui nous permet de la cerner. C'est aussi celle de ses pensées, si nous suivons le sens que Furetière donne de l'adjectif *imaginaire* dans son *Dictionnaire*, à savoir « qui n'est réel et effectif, mais seulement en vision et en pensées ». Ce sont encore les impressions et les sensations éprouvées à la lecture d'une œuvre théâtrale. Images, pensées et émotions servent en effet à décrire l'effet de la lecture : ces concepts ne se recoupent pas mais ils apparaissent en concurrence, parfois distingués ou opposés, parfois confondus. Les représentations de l'imaginaire du lecteur à l'Âge Classique sont ainsi d'emblée protéiformes. Elles reflètent sans doute en cela l'idée que lire est devenu un acte personnel qui se dérobe à toute définition stricte, répondant au plaisir du texte et aux pouvoirs de la littérature.

Nous partirons des pistes suggérées par des gravures insérées dans les ouvrages dramatiques et, les mettant en regard avec des textes théoriques sur l'art poétique ou avec

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation, impression et expression personnelle

des traités moraux, nous montrerons comment l'imaginaire du lecteur de théâtre a pu être perçu : nous nous demanderons s'il a été appréhendé comme un effet de la lecture de fiction ou comme une action propre à ce genre littéraire dont la spécificité est d'être conçu pour des représentations scéniques.

Les frontispices des éditions théâtrales offrent des exemples de lecture et des témoignages de l'imaginaire d'un lecteur : celui de l'illustrateur lui-même. Néanmoins, on ne saurait considérer ces documents comme de purs témoignages d'un effet de lecture. Tout d'abord, l'artiste peut avoir vu des représentations de la pièce qu'il dessine et être influencé par celles-ci, trahissant moins son propre imaginaire que celui de la création scénique. Ensuite, il inscrit sa gravure dans les codes esthétiques des arts plastiques. Le frontispice est en outre le fruit d'une collaboration entre l'inventeur du sujet, le graveur qui la réalise et parfois même un enlumineur¹, et croise sans doute plusieurs imaginaires. Enfin, le livre assigne une fonction à l'illustration : l'image doit avant tout susciter le désir de lire la pièce et c'est pourquoi elle représente souvent ce que l'œuvre dramatique a de plus mémorable. Mais fixant par le dessin une éventuelle interprétation, elle s'offre comme un guide au lecteur, constituant un programme de lecture dont le déchiffrement du texte peut donner le sens². À partir de là, l'illustration peut même jouer le rôle de lieu de mémoire, cristallisant le souvenir de l'œuvre. Malgré cela, il nous semble que les frontispices nous livrent des indices sur le fonctionnement de la lecture et de l'imaginaire qu'elle suscite : certaines pratiques récurrentes dans les illustrations, comme la représentation de ce que les bienséances interdisent de montrer sur scène à l'Âge Classique, le principe de concentration de différents passages du texte dramatique ou encore l'introduction d'éléments inventés, agissent comme une invitation à nous interroger sur l'effet de lecture produit par les œuvres dramatiques.

Le plaisir de la fiction

Le choix qu'ont fait certains illustrateurs de représenter dans leur dessin précisément l'événement que l'auteur dramatique exclut de la représentation scénique donne des indications sur le fonctionnement de l'imaginaire des lecteurs de théâtre. Il était peut-être plus stimulant pour un artiste de se démarquer de la réalité scénique pour offrir

¹ Voir Catherine Guillot, *Histoire et poétique de l'image du théâtre en France (1600-1651). Contribution à une histoire de l'illustration*, Thèse de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2003, t. I, p. 68-69.

² Voir Françoise Siguret, « L'image ou l'imposture. Analyse d'une gravure illustrant *Le Tartuffe* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 144, 1984, p. 362-363.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

une image inédite aux lecteurs, lesquels avaient parfois vu la création spectaculaire de la pièce qu'ils allaient redécouvrir sous forme imprimée. Mais cette pratique témoigne aussi de ce que, à l'Âge Classique, le monde du livre c'est-à-dire illustrateur, libraire-imprimeur, auteur et lecteurs confondus, considérait le récit d'un événement proscrit de la scène par les bienséances comme celui qui allait par excellence nourrir l'imaginaire du lectorat d'une pièce de théâtre.

Les images qui représentent un événement raconté et non joué sur scène montrent avant tout la puissance évocatoire des mots. Raymond Picard l'avait d'emblée souligné dans son article « Racine et Chauveau »³ remarquant combien cette pratique était répandue dans les éditions théâtrales ; cela semblait pourtant s'opposer à la règle de la bienséance telle que Boileau l'a résumée pour la tragédie, quand il conseillait de substituer ce qui peut s'entendre à qui ne saurait se voir :

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.

Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose ;

Mais il est des objets que l'art judicieux

Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux⁴.

Les tragédies de Racine ne manquent pas de scènes fort pathétiques et émouvantes : pourquoi Chauveau a-t-il alors choisi, par exemple, d'illustrer *Iphigénie*⁵ par une scène que le spectateur est contraint d'imaginer, à savoir celle du suicide d'Ériphile devant le geste sacrificiel de Calchas, sous les yeux de l'armée grecque, d'Achille et d'Iphigénie, et même sous le regard de Diane, qu'un « soldat étonné », raconte Ulysse, a vu descendre « dans une nue » sur le bûcher ? Cette représentation est en tout cas fort choquante pour les contemporains puisque le suicide est un geste qui heurte profondément les convictions chrétiennes. Violence, merveilleux avec la représentation d'une déesse, tout, dans cette image, blesse la bienséance et la vraisemblance. Cette illustration témoigne-t-elle avant tout de ce que le lecteur d'une pièce de théâtre voit et imagine ce qui y est évoqué de plus violent, de moins bienséant, de plus invraisemblable ? Elle serait ainsi la preuve que, écartée de la scène, la violence n'en reste pas moins présente dans l'imaginaire des lecteurs, tout comme ce qui devrait heurter leur raison. Sans doute faut-il même penser que ces images manifestent bien l'une des gageures pour les poètes dramatiques de l'Âge

³ Dans Raymond Picard, *De Racine au Parthénon*, Paris, Gallimard, 1977, p. 227-247.

⁴ Boileau, *Art Poétique* (1674), III, v. 51-54.

⁵ Cette gravure figure dans l'édition des *Œuvres* de Racine publiées en 1676, 1687 et 1697. Voir Jean Racine, *Théâtre, Poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 764.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

Classique : celle d'utiliser la contrainte des bienséances non pour tomber dans l'insipide mais pour éveiller l'imaginaire des lecteurs, c'est-à-dire les conduire à imaginer ce qu'ils entendent en découvrant la suite des mots du texte dramatique.

Ces illustrations, en effet, donnant à voir ce qui ne se montre pas sur scène, témoignent de l'éventuelle fertilité de l'imaginaire des lecteurs. Cependant, elles peuvent aussi avoir pour fonction de participer à la stimulation de l'imaginaire d'un lecteur paresseux : car, après avoir ouvert un ouvrage sur une telle image, comment ne pas se représenter en imagination la scène qui fait l'objet d'un récit ? Raymond Picard a pu montrer comment l'esthétique de ces illustrations, d'un « baroque attardé », s'opposait à la pureté du classicisme racinien et, souhaitant souligner « l'inconsistance de la notion d'âge classique », a insisté sur la coexistence de ces deux esthétiques. Mais le rapport de complémentarité qui s'instaure entre l'image et le texte dramatique nous semble aussi donner des indications sur la représentation du fonctionnement de l'imaginaire du lecteur de théâtre du XVII^e siècle. Ce type d'illustration témoigne en effet qu'il est admis que la lecture d'une pièce de théâtre, fût-elle conçue dans le plus grand respect des règles de l'esthétique classique, peut susciter de telles images. Plus encore, ces frontispices entraînent les lecteurs à imaginer de telles scènes pourtant si éloignées du spectacle donné dans les théâtres où les œuvres sont créées. Et si Racine a accepté que Chauveau illustre ses tragédies (la postérité n'a pas gardé trace d'une quelconque protestation du dramaturge pourtant si prompt à se formaliser), c'est bien que, dans le cadre du livre, il ne paraît pas non « judicieux », pour reprendre l'adjectif employé par Boileau, d'offrir à la vue du lecteur une image représentant ce qui est raconté par un récit, et cela sans doute pour lui permettre de mieux « saisir » la chose, c'est-à-dire voir le spectacle évoqué par le texte dramatique.

La présence de tels frontispices nous paraît ainsi significative à plusieurs niveaux : elle touche à la perception de la lecture de théâtre, à celle des genres littéraires et à celle des différents genres mimétiques. En effet, ces illustrations incitent le lecteur à s'évader de l'action dramatique et de son éventuelle mise en scène pour imaginer ce qui est dit, décrit et raconté à travers la pièce : ces images apparaissent comme un témoignage implicite de ce que le lecteur voit l'histoire racontée dans la pièce et qu'il ne s'en tient donc pas à l'action scénique. Cette représentation de l'imaginaire du lecteur happé par les délices de l'histoire nous semble avoir des répercussions sur la définition même des genres littéraires ou, du moins, sur leur *perception* dans le cadre de leur réception par le lectorat.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

Car ce qui définit le genre théâtral et l'oppose au récit, c'est l'action et le fait que le texte dramatique doive être actualisé sur scène, joué, incarné par des personnes réelles interprétant les personnages. Pour critiquer le théâtre, les moralistes insistent précisément sur ce danger spécifique que constitue la présence effective d'acteurs représentant des personnages comme des personnes devant des spectateurs réels. Mais qu'en est-il de la réception lectorale du théâtre ? Pour les moralistes, le danger du théâtre ne s'efface pas quand il s'agit de la lecture des pièces : il rejoint alors une autre catégorie, celle du danger que présentent les œuvres de fiction. Ainsi, Pierre Nicole, dans son *Traité de la comédie*, dont la première édition date de 1667, le répète rigoureusement : soit il condamne le théâtre en tant que genre spectaculaire ; soit il condamne « la comédie et les romans » ou « les comédies et les romans », qu'il associe étroitement à chaque fois qu'il évoque les dangers qui guettent les lecteurs de théâtre. Ces textes moraux véhiculent une représentation du fonctionnement de l'imaginaire du lecteur identique pour le théâtre et pour le roman : quand il s'agit d'évoquer le danger et le plaisir de la lecture de théâtre, le pouvoir de la fiction semble estomper la spécificité générique des ouvrages considérés.

Il est rare que les théoriciens du théâtre aillent jusqu'à prendre explicitement en considération dans leur analyse poétique la perception qu'ils ont de la lecture de théâtre. La distinction entre l'effet produit par une pièce à la scène et celui de sa lecture apparaît néanmoins parfois comme par inadvertance ou au détour d'une réflexion scrupuleuse. Ainsi, dans *La Pratique du théâtre* qu'il publie en 1657, l'abbé d'Aubignac évite en général la question quand il discute de la nécessité des unités ou de la vraisemblance. Mais soudain, emporté par son exemple, il va bien indiquer que le plaisir de la lecture diffère de celui de la représentation par la maîtrise que le lecteur garde de sa découverte du livre :

J'ai su d'un homme très savant aux belles choses, et qui avait assisté à la représentation du *Pastor Fido* en Italie, qu'il n'y eut jamais rien de plus ennuyeux à cause qu'elle avait duré trop longtemps ; et que ce poème dont la lecture ravit, parce qu'on peut la quitter quand on veut, n'avait donné que des dégouts insupportables⁶.

Pour le théoricien, l'imagination du lecteur de théâtre se caractérise donc par sa liberté (mais aussi éventuellement sa patience⁷) alors que celle du spectateur est contrainte par la réalité matérielle de la représentation. C'est même encore la présence effective des acteurs qui, à ses yeux, agit comme un écran entre l'auteur dramatique et le public : pour d'Aubignac, un seul vers contre la religion peut blesser le spectateur parce qu'il est incarné

⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. H Baby, Champion, 2001, P. 172-173.

⁷ *Ibid.*, p. 434.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L’imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

par le comédien qui le profère alors qu’un lecteur « entre dans les sentiments de l’auteur » et comprend au-delà d’une méchante parole attribuée à un personnage où veut en venir le poète dramatique parce que « le livre lui parle sincèrement et sans déguisement comme les autres écrits de piété »⁸. Une telle réflexion n’a pas dû convaincre les contempteurs du théâtre. Mais elle témoigne de ce que le XVII^e siècle distingue l’imaginaire suscité par la représentation spectaculaire de celui produit par la lecture. Dans la solitude de son cabinet, le lecteur est supposé nouer un dialogue direct avec l’auteur et suivre le texte dramatique de façon plus littérale. Cependant, l’Âge Classique n’est pas sans percevoir la conséquence d’une telle représentation de l’acte de lecture : la liberté avec laquelle le lecteur peut découvrir le livre à son rythme et selon son désir joue nécessairement sur la fabrique de son imaginaire.

L’imaginaire du lecteur : la logique de l’impression

Une deuxième pratique remarquable des illustrateurs se dégage : ils concentrent volontiers en une image fixe des éléments qui apparaissent à différents moments de l’action. Michael Hawcroft l’a montré : cet usage est lié à la fonction de l’illustration. En effet, le frontispice a pour rôle de présenter l’œuvre dramatique et, de ce fait, cherche à la résumer : ainsi, comme pour l’illustration de *Médée* de Corneille, « en plus de représenter l’action qui a lieu sur scène, la gravure a aussi une fonction analeptique et proleptique qui invite le lecteur à considérer cette action en rapport avec ce qui la précède et ce qui la suit »⁹. Mais cette pratique d’illustration nous donne peut-être aussi un indice sur la pratique de la lecture des ouvrages dramatiques. Que voit le lecteur qui découvre une pièce réplique après réplique ? Ce qu’il imagine à la lecture se déroule-il comme un film ou se succède-t-il comme une suite d’images ? Ou encore le lecteur compose-t-il une image qui s’enrichit et/ou se dépouille au fur et à mesure qu’il progresse dans l’œuvre, c’est-à-dire en une image visuelle qui synthétise et condense sa lecture de théâtre ?

Il n’y a sans doute pas de réponse unique à ces questions. Mais le recours à la condensation de différents éléments de l’action dramatique en une illustration, comme le font les graveurs, indique que l’Âge Classique peut se représenter le lecteur concentrant lui aussi en une image différents moments de l’action théâtrale ou les rassemblant en quelques images frappantes. Car cet usage de la condensation que l’on trouve dans les illustrations

⁸ *Ibid.*, p. 457.

⁹ Michael Hawcroft, « Le théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », dans *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. L. F. Norman, P. Desan et R. Strier, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 327.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

entre aussi en écho avec le verbe « imprimer » ou son dérivé « impression » : ces termes apparaissent fréquemment chez les auteurs parlant de l'effet de la lecture, théoriciens et moralistes¹⁰. Comme par un glissement du livre où les caractères sont imprimés, cette métaphore semble décrire la réception lectorale : l'idée d' « impression » produite sur l'âme paraît en tout cas aller dans le sens d'une image fixe, peut-être frappante, mais avant tout figée, que la lecture produirait sur l'âme. L'imaginaire serait alors comme une marque gravée, une empreinte immuable sur le lecteur : cela suppose des contours définis et sous-entend que l'imaginaire ne se développe pas de façon anarchique ni à l'infini. Si cette impression est de l'ordre de l'image, ce que le terme « impression » n'implique toutefois pas nécessairement, alors une telle image est à rapprocher de celles que composent les illustrateurs : elle peut condenser différents moments de l'action et laisse concevoir l'imaginaire du lecteur comme créant une image synthétique de sa lecture.

Cette métaphore de l'impression sur l'âme du lecteur n'est cependant pas si claire. En effet, tout d'abord, cette image n'est pas spécifique de la lecture : les auteurs l'emploient aussi pour décrire l'effet de la représentation théâtrale sur le spectateur et, d'une façon plus générale, c'est une figure stylistique fréquemment employée « en choses morales et spirituelles », ainsi que le note Furetière dans son *Dictionnaire*. La notion d'impression sert ainsi à marquer la force prégnante sur l'esprit mais ne s'oppose pas pour autant à l'idée de mouvement. Ainsi d'Aubignac peut-il décrire le lecteur de théâtre dans la solitude de son cabinet : « il est seul et personne ne contredit les mouvements que cette lecture imprime en son cœur »¹¹. Mais une telle expression ne définit pas la nature des mouvements supposés s'imprimer dans le cœur du lecteur : rien n'indique, en effet, s'ils suivent l'action dramatique, ni s'ils lui donnent véritablement des formes imagées pour composer des successions visuelles. C'est plutôt l'idée d'impulsion que donnerait la lecture qui est signifiée par l'image de l'impression. Ainsi, cette métaphore nous invite à déplacer notre questionnement et à nous demander comment ces mouvements forment l'imaginaire du lecteur de théâtre : l'impulsion provoquée par la lecture apporte-t-elle au lecteur un imaginaire spécifique de l'ouvrage lu ? Ou réveille-t-elle un imaginaire propre au lecteur en le stimulant ?

¹⁰ Laurent Thirouin a pu noter que la notion d'impression revient à dix-neuf reprises dans le *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole et considère que c'est un « terme clé de l'anthropologie nicolienne, désignant l'effet spécifique, durable et éventuellement inconscient, que produit sur l'esprit humain la mimésis théâtrale » (dans *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. L. Thirouin, Paris, Champion, 1998, p. 36).

¹¹ *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 457.

Erreurs de lecture : les emportements de l'imagination

Une illustration de *Tartuffe* donne une réponse indirecte à ces questions : le frontispice gravé par Brissart pour l'édition posthume que La Grange a élaborée du *Théâtre* de Molière en 1682. Revenant sur le commentaire que Françoise Siguret avait déjà proposé de cette image, Michael Hawcroft a souligné, pour sa part, que l'action représentée par Brissart « n'a pas lieu dans la pièce ». En effet, dans la comédie de Molière, Orgon ne sort pas de dessous la table pour trouver Tartuffe debout à côté d'Elmire, comme le représente cette illustration : c'est Elmire qui fait sortir Orgon de sa cachette après avoir envoyé Tartuffe vérifier que personne ne pourrait les surprendre ; et ce n'est qu'au retour de Tartuffe, qu'Orgon, déjà sorti de dessous la table, interrompt l'imposteur dans son élan. Michael Hawcroft explique que l'artiste graveur « a mêlé deux événements distincts de la pièce », sans doute la scène où Damis sort spontanément de sa cachette pour interrompre les avances de Tartuffe à Elmire et le passage où Orgon est caché sous une table pour entendre l'imposteur, « pour augmenter autant que possible l'impact dramatique d'une image statique ». Pour lui, « les illustrations sont une invitation à une lecture attentive du texte afin de pouvoir déchiffrer le sens de l'image ; en même temps, ce processus permet au lecteur d'acquérir une grande familiarité avec le texte de la pièce »¹².

Mais il nous semble qu'une telle illustration témoigne de ce qu'un lecteur peut finir par recomposer une image fautive du texte qu'il lit : fautive, c'est-à-dire une image qui n'illustre pas littéralement ce qui est écrit mais une image qui, peut-être en assemblant différents moments de l'action de façon plus frappante, plus efficace, plus « dramatique », témoigne avant tout de sa lecture du texte. Dans le cas de la gravure que Brissart a composée pour *Tartuffe*, il est en effet tout à fait remarquable que cette illustration fige Orgon précisément dans l'action qu'il se refuse de faire, à savoir de sortir de sa cachette pour surprendre l'hypocrite. Cette représentation rencontre donc un cliché bien connu, celui des scènes où un mari surprend un homme faisant des avances à sa femme... mais corrige Molière ou gomme ce qui est dérangeant dans sa comédie : que le mari tarde tant à démasquer l'imposteur, à délivrer son épouse qui subit les avances empressées de Tartuffe. L'imaginaire du lecteur peut ainsi s'écarter de l'œuvre dramatique pour garder en mémoire des images de la pièce plus conformes aux représentations en usage dans une société donnée ou pour construire des images qui conviennent au lecteur qu'il est, avec toutes celles que son inconscient suscite... ou censure.

¹² Michael Hawcroft, art. cit., p. 326.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

D'autres erreurs de lecture attestées, relevées et commentées à l'Âge Classique témoignent ainsi de la perception de ce que l'imaginaire du lecteur peut être trompeur. Dans sa *Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac se plaît à relever les erreurs de lecture qu'a pu commettre tel ou tel théoricien. Ainsi s'étonne-t-il de ce que Scaliger lui-même imagine que, chez Eschyle, Prométhée trouve la mort « d'un coup de foudre » alors qu'il « est indubitable qu'il est seulement enlevé par l'orage » ou que d'autres lecteurs croient qu'Agamemnon meurt sur scène

encore qu'il soit assez expliqué que le Chœur entend les cris et les plaintes qu'il fait dans son palais où on le tue, et [que le Chœur] prend la résolution d'y entrer pour savoir ce qui s'y passe, [ce] dont il est détourné par l'arrivée de Clytemnestre qui vient conter cette action funeste et criminelle qu'elle avait commise de sa main¹³.

De telles erreurs de lecture peuvent avoir été suscitées par la présentation matérielle des textes (les textes antiques n'ont de didascalies que celles que les commentateurs modernes ont reconstituées). Les ellipses du texte dramatique peuvent aussi être sources d'erreurs pour le lecteur, surtout s'il avance vite dans sa lecture de la pièce ou s'il s'arrête sur une image forte – par exemple le meurtre d'Agamemnon. Mais toutes ces erreurs attestées supposent implicitement un lecteur comme emporté par ce qu'il déchiffre, et même emporté au-delà de ce qu'il lit. Ces erreurs, que d'Aubignac considère comme choses « étranges » ou comme véritables « croyances »¹⁴, dessinent en creux un imaginaire lectoral extravagant, conçu comme un monde inconnu ou comme un univers mental régi par la croyance et non par la raison : l'imaginaire divague.

Ces erreurs viennent ainsi contredire l'idée que le théoricien promet par ailleurs, comme nombre de ses contemporains, à savoir que le lecteur est seul bon juge d'une pièce. Analysant la logique du développement de la querelle du *Cid* en 1637, Hélène Merlin a en effet pu montrer comment les débats font apparaître que « le lecteur, siégeant dans son cabinet, devient, contre le spectateur, le seul juge légitime de l'œuvre dramatique, parce que seul il peut être gouverné par la raison, donc juger-gouverner l'art dramatique »¹⁵. Pourtant les exemples évoqués ici viennent en témoigner : l'Âge Classique sait bien que même le lecteur lettré qui « soumet le texte au tribunal de "l'esprit" » peut, dans la solitude du cabinet de lecture, se laisser emporter par sa propre imagination.

Différentes représentations de l'imaginaire du lecteur de théâtre coexistent. Se trouvent ainsi en concurrence l'image d'un lecteur extravagant et celle d'un lecteur maître

¹³ *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 130.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80 et 81.

¹⁵ Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 173.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

de sa raison sans que ces catégories recourent pour autant la séparation entre la lecture savante et la lecture naïve. Les qualités du lecteur, sa disposition, entrent en jeu, sans le déterminer. Mais surtout ces contradictions révèlent que l'Âge Classique perçoit tout à fait que la lecture met en interaction deux imaginaires, celui que véhicule l'œuvre et celui du lecteur, mais que cette interaction échappe à une description simple.

Du point de vue poétique, l'effet de lecture se mesure principalement à la fidélité que l'imaginaire suscité chez le lecteur entretient avec son modèle, c'est-à-dire le texte dramatique. Ainsi, le Prince de Conti, qui a aimé le théâtre avant de se convertir et de le condamner rigoureusement, commence son *Traité* en veillant à se démarquer des théoriciens du théâtre. Il en vient ainsi à évoquer de façon consensuelle « la critique ordinaire de la comédie » et souligne que l'objet de la poétique n'est que de regarder

si la versification en est belle et pure, et si les vers aident, par leur tour, par leur justesse, par leur son, par leur gravité, par leur douceur, par leur richesse et leur magnificence, par leur agrément, par leur langueur ou par leur vitesse, à la fidélité de la peinture que les pensées qu'ils expriment doivent faire dans les esprits, ou à l'émotion du cœur qui doit être excité par les sentiments qu'ils représentent¹⁶.

Cette description fait apparaître deux représentations de l'imaginaire du lecteur : d'une part, le terme de « peinture » suppose une transposition en images du texte dramatique dans « l'esprit » du lecteur, et implique que le but de l'art est de faire en sorte que cette traduction du texte en images soit fidèle, c'est-à-dire exacte et fiable ; d'autre part, cet imaginaire suscité par le texte dramatique est représenté comme un mouvement venant du « cœur » même du lecteur que la lecture « excite » : elle le fait sortir de lui-même pour rencontrer l'œuvre. Dans ces représentations, l'effet de lecture se manifeste sous forme d'images et d'émotions et touche deux parties distinctes du lecteur : l'esprit et le cœur. Mais elles nous montrent aussi qu'à l'Âge Classique, pour l'art poétique, l'imaginaire du lecteur doit être un miroir de l'imaginaire de la pièce lue.

Quand ils adoptent une perspective religieuse, les moralistes, et parmi eux le Prince de Conti, font apparaître une tout autre interprétation du fonctionnement de la réception théâtrale. Laurent Thirouin l'a montré dans son analyse des traités contre le théâtre : deux représentations de l'imaginaire sont admises séparément, quoique contradictoires. D'une part, selon une logique esthétique de la convenance régie par l'idée que « chacun n'aime que ce qui lui ressemble », « le théâtre reproduit fatalement la perversion des spectateurs »¹⁷ tout comme celle des lecteurs de théâtre. Par ce raisonnement, l'imaginaire

¹⁶ Armand de Bourbon, Prince de Conti, *Traité de la Comédie et des Spectacles* (1669), dans *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, op. cit., p. 194.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

appartient à chaque lecteur, siégeant en sa mémoire et dans sa concupiscence. La lecture d'une pièce ne fait alors qu'activer cet imaginaire car le théâtre est un reflet de la corruption humaine tout en nourrissant celle-ci, fournissant à l'homme « l'allumette et le combustible à un feu qui existe indépendamment [de la Comédie] »¹⁸. D'autre part, une logique morale fait condamner le théâtre parce qu'il corrompt les âmes pures. Cette théorie de la contagion implique un passage de la fiction à l'imaginaire du lecteur : c'est le texte dramatique qui, par la lecture, va donner forme et expression à ce qui est informe pour le lecteur. L'imaginaire vient alors de l'extérieur : c'est la fabrique d'images et de pensées extérieures que le lecteur s'approprie en découvrant le texte dramatique.

Ces représentations font ainsi apparaître une hésitation entre trois modèles de l'acte de lecture : celui du reflet (l'imaginaire du lecteur est un miroir de l'œuvre) ; celui du révélateur (le texte révèle le lecteur à lui-même et lui permet d'exprimer ce qui est enfoui en lui) ; celui de la contagion (l'imaginaire de l'œuvre contamine le lecteur). Ces modèles sont convoqués en fonction de l'objectif du discours. Quand il s'agit de décrire l'effet de lecture en éludant la question de son incidence sur le lecteur, l'idée de reflet découle logiquement d'une esthétique de l'illusion. Si la réflexion veut avoir une portée morale, c'est la corruption, celle que véhicule l'œuvre ou celle du lecteur, qui est mise en avant. Mais ces modèles ne semblent pas propres à la lecture du théâtre : ils sont aussi bien évoqués pour la lecture de toute œuvre de fiction ou encore pour décrire l'effet de la représentation spectaculaire sur le public de théâtre.

L'Âge Classique n'a-t-il pas perçu une spécificité de l'imaginaire suscité par la lecture des textes dramatiques ? Si, car le choix d'une esthétique théâtrale fondée sur l'illusion fait nettement discerner que la caractéristique du théâtre est de faire dialoguer des personnages à l'image de personnes. Et voilà qui n'est pas sans jouer sur l'effet de lecture. Le Prince de Conti a pu ainsi le souligner :

L'idée générale qu'on peut former de la Comédie, c'est-à-dire du poème dramatique, n'est autre chose que la représentation naïve d'une action, ou pour mieux dire d'un événement, dans sa substance et dans ses circonstances. C'est une véritable peinture : les paroles y peignent les pensées ; et l'action, les actions et les choses. Et si cette définition peut convenir en quelque sorte à l'histoire et à la fable, le poème dramatique a cela de différent d'elles, qu'outre qu'elles ne lui servent que de matière, il nous fait voir les choses *comme présentes*, que l'histoire et la fable nous racontent comme passées ; et qu'il les représente d'une manière vive, animée, et pour ainsi dire *personnelle*, au lieu que l'histoire et la fable ne nous les font voir que d'une manière morte et sans action. Par l'histoire, nous rappelons les choses passées jusques à nous, et par le poème dramatique, ce sont pour ainsi dire les choses qui nous font remonter jusques à elles¹⁹.

¹⁸ Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997, p. 146.

¹⁹ A. de Bourbon, Prince de Conti, *op. cit.*, p. 196. C'est nous qui soulignons.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, L'imaginaire du lecteur de théâtre : entre divagation,
impression et expression personnelle**

Ce texte ne parle pas de l'incarnation que les comédiens donnent sur scène des personnages. Et pourtant, il évoque les images que produit le texte de théâtre, comparé à une « peinture ». Il insiste sur l'effet de présence et sur ce que nous qualifions d'« effet de personne »²⁰ propres au « poème dramatique ». Le dessein du Prince de Conti n'est pas d'analyser ici ce qui caractérise l'art poétique : aussi n'explique-t-il pas comment la parole ou les dialogues construisent et développent l'action dramatique ni comment les échanges dialogiques entre les personnages sont le vecteur de la *mimesis* théâtrale. Mais il évoque ce qui lui paraît être une évidence et qui est de deux ordres. Le texte dramatique donne à « voir »... au point d'être comparé à cet autre art mimétique qu'est la peinture : la pièce semble ainsi préparer un répertoire d'images pour lecteur. Mais le texte anime aussi ces images, c'est-à-dire leur donne du mouvement... tout en leur apportant comme une âme. Et c'est ainsi dans l'idée de présence et dans celle de manière « personnelle » que le Prince de Conti signifie à quel point la spécificité du texte dramatique réside dans sa capacité à créer un effet de personne à travers les personnages.

L'Âge Classique, on le sait, emploie indifféremment les mots « personne », « personnage » et même « acteur ». Cette confusion manifeste clairement le plaisir de l'illusion théâtrale que le texte dramatique ménage pour les plus grands délices de ses lecteurs (la représentation scénique lui en donnant une forme actualisée et concrète). Le lecteur de théâtre voit des personnes dialoguer, ce qui le conduit à se projeter ou à s'identifier aux personnages de la pièce qu'il lit. Bien des témoignages de lectures le montrent : les lecteurs, savants, doctes, ou simples particuliers, ne cessent de commenter l'action comme s'il s'agissait de personnes réelles, voire d'eux-mêmes, n'hésitant pas à exprimer ce qu'ils feraient ou ce qu'ils auraient fait à la place de tel ou tel héros. C'est sans doute ici que se situe l'imaginaire du lecteur de théâtre : dans cet espace situé entre l'expérience de l'altérité et la prise de conscience de soi-même.

²⁰ Voir Ève-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique », dans *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, éd. C. Despierres, H. Bismuth, M. Krazem et C. Narjoux, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 159-170.