HAL
open science

# Du théâtre à la scène littéraire : la permanence du livre ou l'effacement de l'éphémère.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

**To cite this version:**

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. Du théâtre à la scène littéraire : la permanence du livre ou l'effacement de l'éphémère.. Revue d'Histoire du Théâtre, 2008, 2008 (1), pp.n.c. hal-00570339

**HAL Id: hal-00570339**

**https://hal.science/hal-00570339v1**

Submitted on 25 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cet article a été publié en 2008 dans *Mémoires de l'éphémère : quelles archives vivantes pour les arts vivants ?*, sous la direction de Catherine Guillot et de Martial Poirson, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2008-1, pp. 43-50.

# Du théâtre à la scène littéraire : la permanence du livre ou l'effacement de l'éphémère

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

Un objet par excellence garde trace des représentations théâtrales et contribue à la diffusion de leur mémoire : le livre imprimé. C'est en effet principalement la lecture des pièces qui, siècle après siècle, permet de se souvenir de la création d'une œuvre et de la redonner à l'éphémère du spectacle à travers la fugitivité de nouvelles performances du texte dramatique, si ce n'est à l'identique des premières interprétations. Mais la publication des pièces cherche moins à conserver un genre spectaculaire qu'elle ne tend à constituer le théâtre comme genre littéraire. De fait, même si l'engouement pour le théâtre, à la cour et à la ville, a joué un rôle capital dans l'essor de l'édition, l'impression théâtrale s'amplifie au XVII^e^ siècle surtout grâce à la préexistence et au développement d'un lectorat : après l'impulsion donnée par la programmation d'une pièce, la logique du marché éditorial et de la pratique littéraire détache les pièces de leur réalisation scénique pour leur donner une nouvelle vitalité à travers leur lecture.

Le livre diffuse principalement le texte dit par les comédiens ou plus exactement le texte à dire par des acteurs qui voudraient jouer les pièces. Véritable écrin du dialogue théâtral, il se différencie de la brochure qui accompagne l'événement spectaculaire : le prolongement que donne la publication efface le particulier, trop fugace, pour transmettre, presque déréalisée, la matrice du spectacle. Un double mouvement travaille la publication théâtrale. D'une part, ayant à transcrire des œuvres qui ont été conçues pour la scène, les libraires-imprimeurs doivent inventer des codes de mise en page pour rendre lisible aux lecteurs ce que le spectacle a permis d'entendre et de voir[1]. Mais d'autre part, la volonté de l'auteur de se réapproprier son œuvre par sa publication ainsi que la machine éditoriale tendent à gommer ce que les représentations ont d'éphémère pour s'imposer aux lecteurs.

[1] Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », *in* : éds F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux – Sud Editions Tunis, 2007.

L'analyse du dispositif péritextuel montre comment le livre, loin d'être une mémoire vive de la performance théâtrale, en est une mémoire sélective.

## Péritextes : une nouvelle mise en scène du texte dramatique

Alors que les comédiens éclipsent sur scène l'auteur dramatique, qu'ils prêtent leur corps et leur voix aux personnages pour les offrir directement aux regards des spectateurs, la publication permet au poète d'affirmer clairement qu'il est le véritable auteur de l'œuvre en question. Ce renversement a été le fruit d'une longue lutte[2] : les poètes, contraints jusqu'alors de laisser l'exclusivité de leurs pièces aux comédiens, gagnent au cours de la décennie 1630-1640 la protection de mécènes, lesquels attendent que le livre garde trace de leur prodigalité. Les nouveaux acteurs du théâtre que sont poète, protecteur, libraire-imprimeur vont rivaliser pour imprimer leur marque dans l'espace du livre : page de titre, épîtres dédicatoires, préfaces, avertissements aux lecteurs, privilège royal et même liste des acteurs deviennent le dispositif d'un rapport direct que l'imprimeur et l'auteur cherchent à instaurer avec la communauté de lecteurs. Le souvenir des représentations de la pièce n'affleure qu'à l'occasion.

## Nouvelles têtes d'affiches : la page de titres

Au XVII^e^ siècle, la couverture, lieu du premier contact du lecteur avec l'œuvre, mentionne avant tout le titre de la pièce et le nom du libraire : le livre lui appartient. Le nom du dédicataire figure aussi souvent sur la page de titre, placé comme au centre du système énonciatif de la pièce : cette mention, à la fois hommage et caution du texte, le montre non seulement comme destinataire de l'œuvre mais aussi presque comme son origine, raison d'être de l'ouvrage, ce que développe ensuite la dédicace. Le livre déplace ainsi l'attention en créant un espace de focalisation autour du dédicataire, à la fois en deçà et au-delà des représentations.

Le souvenir du spectacle peut néanmoins s'ajouter quand, tel Racine dans *Andromaque*[3], l'auteur rappelle que le dédicataire a été aussi spectateur de la pièce : le dédicataire est décrit contemplant le spectacle, cela sous les yeux des spectateurs, lesquels ont

[2] Voir G. Forestier, « Du spectacle au texte. Les pratiques d'impression du texte de théâtre » et C. Biet, « "C'est un scélérat qui parle" : lire, écrire, publier, représenter, interpréter le théâtre au XVII^e^ siècle » *in* : éds L. F. Norman, P. Desan, R. Strier, *Du Spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Schena Editore- Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 85-95 et p. 59-64.

[3] Racine, *Andromaque*, Barbin, 1668, *in* : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 195.

pu le voir regarder la pièce en même temps qu'il les voyait eux-mêmes regarder la pièce, le tout sous les yeux du dramaturge, miroir ultime de ce théâtre social et politique[4]. L'effet de mise en abyme opère alors un deuxième déplacement : la dédicace se fait l'écho de ce que le véritable théâtre consiste dans l'acte de se regarder voir le spectacle.

Le nom de la troupe qui a joué la pièce et le théâtre où ont eu lieu ces représentations, avec plus rarement leur date, figurent parfois sur la page de titre au XVII^e^ comme au XVIII^e^ siècle. Ainsi celle de la *Toison d'or* mentionne-t-elle en 1661 deux fois de la troupe du Marais en rappelant les circonstances royales de cette création et en rendant hommage à son commanditaire. Mais avec un tel appareil titulaire, le livre brille davantage des feux de la fête que de ceux de la scène.

De fait, la présentation des éditions de Molière montre bien quel sort le livre réserve aux comédiens. Si son nom n'apparaît pas sur la couverture des *Précieuses Ridicules* alors qu'il y est indiqué leur lieu de représentation, la plupart des premières pièces éditées le font figurer tout en indiquant où elles ont été jouées. Mais c'est en tant qu'auteur que Molière y est nommé : avec le succès et la reconnaissance publique, à partir de la première édition de *L'Ecole des femmes*, en 1663, seul le nom du dramaturge reste. La page de titre est ainsi le lieu où les dramaturges parviennent à s'afficher comme auteurs de leurs pièces, éclipsant ceux qui en ont tenu les premiers rôles lors de leur création.

## Textes préfaciels : la critique cède devant la poétique

Les préfaces sont aussi l'endroit où le poète déploie son talent pour montrer qu'il est le véritable auteur de ses pièces, c'est-à-dire qu'il en est à la fois la source créatrice et le garant : justifiant son art dramatique, il ouvre son œuvre par un dialogue direct avec son lecteur avant de laisser la parole à ses personnages. Dans tous ces textes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, le peu de références aux comédiens qui ont créé les rôles et qu'un certain nombre de lecteurs ont pu voir jouer est le signe du travail d'effacement de la mémoire du spectacle pour préparer le spectacle de la lecture.

De Racan à Voltaire, le lieu commun de bien des préfaces est d'affirmer qu'une œuvre perd tout son pouvoir sans les beautés de la représentation[5]. Mais cette posture de fausse modestie entre avant tout dans une stratégie de *captatio benevolentiae* du lecteur. Car les

[4] Voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000, p. 292-307.
[5] Voir L. F. Norman, « Du spectateur au lecteur ou du lecteur au spectateur ? », in : *Du Spectateur au lecteur*, *op. cit.* p. 15.

évocations de la scène restent alors toujours très générales. En 1636, Scudéry décrit les attraits des représentations du *Prince déguisé* sans donner aucun détail sur les décors ni les costumes ni la diction des acteurs[6]. Au siècle suivant, Collé peut encore vanter le « point de vérité et de perfection » des représentations qu'il dit avoir vues de sa *Partie de Chasse de Henri IV*, leur « grand effet théâtral », « l'illusion la plus complète » pour les spectateurs, « surtout lorsqu'on y joint (…) le costume des habits à la diversité des décorations analogues au sujet »[7]. Le spectacle et les acteurs décrits par ces textes préfaciels manquent ainsi singulièrement d'indications concrètes.

Molière lui-même est infiniment moins précis dans cet exercice de style que dans *L'Impromptu de Versailles* ou lorsque qu'il parodie les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Les réticences qu'il dit avoir à publier *Les Précieuses Ridicules* ou *L'Amour médecin* semblent à première vue un éloge de la scène[8]. Pour autant, il ne donne pas d'indication sur le jeu ni la voix des comédiens. Alors qu'il a profondément renouvelé l'art de la scène au XVII^e^ siècle, le comédien ne se sert pas de l'espace péritextuel pour conserver et transmettre sa pratique spectaculaire : lorsqu'il publie, Molière adopte un discours d'auteur principalement attaché à diffuser le texte de ses dialogues.

Ce n'est pas parce qu'il est impossible de décrire une représentation que les préfaces restent si évasives : d'autres textes, lettres privées ou épigrammes, nous en apprennent davantage sur les représentations théâtrales que ces textes liminaires. L'éloge du spectacle tout comme l'évocation fréquente des applaudissements de la salle et du succès des pièces n'ont qu'une fonction dans le livre imprimé : préfigurer le plaisir que doit procurer la lecture. Les préfaces sont ainsi davantage le lieu du déploiement d'une subtile stratégie invitant le lecteur à se modeler sur des spectateurs idéaux qu'une fidèle chambre d'écho de la réception spectaculaire des œuvres théâtrales.

Tout au plus les auteurs dramatiques font-ils référence à l'accueil réservé à leur pièce pour justifier les modifications qu'ils ont apportées à leur texte : le livre imprimé enregistre alors les corrections suggérées par la réception de la pièce et la préface peut garder trace de l'influence du spectateur sur l'écriture. Voltaire peut ainsi rappeler comment, après son échec et dès la « première représentation », il a modifié *Hérode et Mariamne* qu'il avait conçu selon les règles de l'art : tenant compte des réactions du public, notamment de l'ennui perceptible

---

[6] Scudéry, « Au lecteur », *Le Prince déguisé*, Augustin Courbé, 1636, *in* : éd. E. Dutertre et D. Moncond'huy, Société des Textes Français Modernes, 1992, p. 73.

[7] Collé, *La Partie de chasse de Henri IV*, *in* : *Théâtre de société*, 1768, *in* : *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, t. 2, Gallimard, 1974, p. 600.

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

que suscitait son héros, il explique avoir cherché davantage à « plaire » aux spectateurs, c'est-à-dire à « émouvoir leur pitié », en donnant plus de passions à Hérode, ce qui a dès lors valu à la tragédie son succès[9]. Les textes préfaciels, tout à la séduction de leurs lecteurs, peuvent faire part belle au public : rappelant que le texte joué ne peut pas être pris comme référence stable et mettant en valeur la participation active du spectateur à la création collective qu'est le théâtre, ils déplacent provisoirement le centre de la représentation de la scène à la salle.

**Des ornements de la scène à l'altération de l'œuvre**

Ces textes liminaires font ainsi des comédiens de simples porte-voix de l'auteur dramatique. Car lorsque les poètes analysent l'action de leur œuvre et les caractères des personnages, leurs développements sont entièrement consacrés à la défense de l'art poétique, à l'explication du sujet et de l'action. Alors qu'ils composent le plus souvent en concertation avec la troupe qui produit leur pièce, comme en attestent bien des documents, les dramaturges évitent alors toute allusion à l'apport des comédiens dans l'écriture de l'œuvre : seules comptent les sources avouables et honorables, en particulier les auteurs anciens. Corneille peut bien justifier en 1660 l'importance des monologues dans ses premières pièces par la demande des acteurs soucieux de briller avec ces morceaux de bravoure : son propos reste général[10]. Les péritextes font entrer le lecteur dans le cabinet du poète et non dans les coulisses de la création spectaculaire[11].

Faisant jouer l'illusion de la fiction théâtrale, les auteurs commentent ainsi les paroles et les gestes de leurs personnages parfois presque comme s'il s'agissait de personnes réelles mais jamais en prenant en considération l'interprétation qu'en ont donnée les comédiens. Et si la terminologie de l'âge classique emploie volontiers le mot « acteur » pour désigner le personnage, c'est pour qualifier les héros tout en activant l'idée de la scène, à défaut d'en porter la mémoire.

Il est ainsi remarquable que les dramaturges ne se servent généralement pas des préfaces pour corriger une interprétation qu'ils auraient pu juger fautive tandis qu'ils se plaignent volontiers de leurs imprimeurs. Ce n'est sûrement pas qu'ils aient d'emblée considéré que le jeu des comédiens était parfait. Bien des textes soulignent que la lecture permet de rendre clair ce que le spectateur ne peut pas suivre dans la rapidité de la représentation : les auteurs supposent donc que l'interprétation scénique peut brouiller le sens

[9] Voltaire, « Préface », *Hérode et Mariamne*, Noel Pissot et François Flahault, 1725.
[10] [Corneille], « Examen » de *Clitandre*, *in* : *Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, p. 104.
[11] Voir E.-M. Rollinat-Levasseur, « L'écriture dramatique à l'Age Classique : une création collective », *Quaderni del Seicento Francese, Théâtre et société*, 2001, p. 105-110.

du texte, n'en donnant pas une simple et fidèle traduction spectaculaire. Corneille évoque ainsi dans la préface de *Clitandre* « le défaut ou d'attention du spectateur, ou de mémoire des comédiens [qui] laisse une obscurité perpétuelle en la suite »[12], reconnaissant *de facto* que les acteurs peuvent amputer ou modifier les textes au moment où ils les interprètent sur scène. L'éloge que Scudéry fait au seuil du *Prince déguisé* sous-entend que la représentation ajoute des signes et du sens à l'œuvre par l'apport des décors, des costumes, de la diction et du jeu des comédiens : elle les « farde ». Ces quelques allusions indiquent donc à l'occasion que les auteurs perçoivent l'interprétation spectaculaire comme une transformation, c'est-à-dire une altération de leur texte.

C'est l'idée de « défiguration » que développe, de façon inhabituelle, l'avis du « libraire au lecteur » donné avec l'édition en prose de *La Pucelle d'Orléans* de l'abbé d'Aubignac[13]. Cet avertissement, document sans doute autographe et non authentique témoignage du libraire[14], est une véritable charge contre les gens de théâtre : exemples à l'appui, il dépeint la représentation comme une trahison de l'esprit du texte et de son auteur. Soumise aux réalités matérielles (mauvaise compréhension du sens des phrases et de la pièce par les comédiens, coût de la réalisation des décors, des machines, de la troupe), la transposition de la tragédie à la scène n'a pu en être une fidèle traduction : la représentation « détruit » le texte, passant par des moyens humains, qui donnent une forme concrète aux mots et dénaturent, de ce fait, l'imagination auctoriale. Le fonctionnement des machines sur scène et les peintures des décors ne servent qu'à révéler leur artifice. La critique, pour être acerbe, n'en montre pas moins l'écart entre ce que dit le texte imprimé et ce que peut être une interprétation scénique : par ses imperfections, ses conventions et ses pratiques, le spectacle ne produit pas une illusion théâtrale parfaite quand la lecture peut l'idéaliser. Cette préface permet ainsi d'entrevoir ce que donnent à la scène la réalisation des décors, le jeu et la diction des acteurs… et elle en porte la mémoire, en dépit de son auteur. Mais surtout cet avertissement témoigne *a contrario* du soin qu'ont pris les auteurs dramatiques à éviter de commenter la création spectaculaire de leur œuvre.

Aussi la mention des célébrités qui ont contribué à l'éclat des représentations reste-t-elle rare et rapide. Molière fait bien référence à Lully à la fin de l'avis au lecteur de *L'Amour*

---

[12] [Corneille], « Préface », *Clitandre ou l'innocence délivrée*, François Targa, 1632, *in* : *Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, p. 95.

[13] [D'Aubignac], « Le Libraire au lecteur », *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre*, François Targa, 1642.

[14] L'acidité de la critique n'est pas sans rappeler le style de d'Aubignac, qui dans *La Pratique du théâtre*, considère avant tout que le théâtre est fait pour être lu. Voir H. Baby (éd.), *D'Aubignac*, La Pratique du théâtre, Champion, 2001, p. 668-669.

*médecin* : le dramaturge ne pouvait sans doute pas ne pas le convoquer sans commettre d'impair et le renom du musicien rejaillit sur la comédie mais rien n'est dit sur la musique. Corneille, lui, s'incline devant Torelli dans l'Argument d'*Andromède*. Ce témoignage d'humilité est néanmoins de courte durée : le poète fait disparaître cet éloge dès l'édition de 1660. Malgré ses dénégations, le dramaturge montre ainsi qu'il entend, à travers les rééditions de son théâtre, transmettre la mémoire de ses vers plus qu'il ne souhaite œuvrer à la gloire du célèbre décorateur : le texte dramatique suffit à lui seul comme matrice de futurs spectacles potentiels ou machine à faire rêver ses lecteurs

**De la liste des personnages à la mémoire de la distribution**

La liste des personnages est néanmoins le lieu où vont apparaître peu à peu au cours du XVIII^e^ siècle le nom des acteurs qui ont créé une œuvre, pratique qui semble avoir découlé de celle des livrets. Le livre est chargé de conserver avant tout le nom des personnalités qui ont participé à des représentations exceptionnelles, en particulier celui des professionnels ou des grands qui ont dansé ou joué dans des œuvres de commande, ou encore des notables qui ont interprété des pièces créées à leur intention. Ainsi la tragédie en musique de Quinault et de Lully *Atys* paraît-elle en 1676 avec la distribution, tant pour les danseurs que pour les acteurs. Chaque réimpression, avec en 1677, 1678 et 1682, au moment de leur reprise à la Cour, enregistre les changements de rôles[15]. Avec la création de la Comédie-Française, pour certains auteurs, le nom des Comédiens du Roy joue le rôle d'argument publicitaire. Dancourt indique ainsi en 1713 la distribution de sa Comédie-Ballet, *L'Impromptu de Suresnes* ; Marmontel le fait pour sa *Cléopâtre* publiée en 1750 par Jorry… Le procédé associe alors étroitement le texte de l'œuvre dramatique à son incarnation par les comédiens, ce que l'imprimé permet de fixer au-delà des représentations. Mais la pratique n'a cependant rien de systématique et disparaît le plus souvent avec les rééditions des œuvres.

Pour les comédies, une contamination est parfois observée entre le nom ou du moins le pseudonyme d'un acteur et ses rôles. Le théâtre de Marivaux en fournit de nombreux exemples avec Silvia, Lelio ou Trivelin, personnages nommés comme les comédiens italiens qui jouaient ses textes : d'une pièce à l'autre, les mêmes noms circulent, attachant solidement les rôles aux interprètes qui les ont créés. La présence de ces acteurs à travers les personnages va au-delà de la liste liminaire de la distribution puisqu'elle est réactivée à chaque réplique qui leur est attribuée. Dans *La Double Inconstance*, c'est même une didascalie qui porte la

[15] Voir J. Truchet, « Introduction », *Théâtre du XVII^e^ siècle*, t. 3, Gallimard, 1992, p. XXVI-XXVII.

marque de l'attribution des rôles avec l'indication « à Lélio », précisant que Silvia s'adresse alors au Prince, incarné par le célèbre acteur italien[16]. Le texte imprimé garde alors mémoire de la coopération entre auteur et comédiens qui donne naissance à l'œuvre dramatique, témoigne clairement que les acteurs jouent un rôle décisif dans l'écriture dramatique.

Si pendant longtemps, « la liste des acteurs » n'est que l'énumération du nom des personnages, avec les précisions minimales sur leurs relations ou encore sur leur titre, cette page tend à s'étoffer au cours du XVIII^e^ siècle : véritable seuil de la pièce, la liste des personnages oscille ainsi entre péritexte et didascalie. Dans son édition du *Mariage de Figaro*, Beaumarchais a tenu non seulement à indiquer la distribution de sa comédie, mais aussi à faire précéder cette liste des personnages par six pages développant les « caractères et habillements de la pièce » et s'achevant par un paragraphe sur « le placement des acteurs ». Ces choix éditoriaux, comme l'a souligné Gérard Kahn, montrent le souci de l'auteur à ce que « ses pièces fussent représentées ainsi qu'il l'entendait » : le soin qu'il a accordé à la description des caractères, des costumes et des jeux de scène ainsi que « l'hommage rendu aux Comédiens Français » indique « à quel point ils avaient répondu à son attente »[17]. Paradoxalement, l'apologie des comédiens ne donne pas dans l'anecdote et ne permet pas au lecteur d'en savoir davantage sur ce qui a fait la force ni la particularité de l'interprétation de chacun… La présentation des caractères de la pièce est avant tout descriptive et didactique (les verbes d'obligation et l'emploi du futur en sont une marque récurrente). De même, la liste des personnages donne « la tradition des premiers acteurs » comme exemplaire par le dramaturge qui utilise le livre imprimé pour en garder la mémoire mais surtout pour l'édifier en un modèle idéal quelque peu abstrait.

Peu de renseignements concrets sur les représentations sont enfin à glaner sur les frontispices. Parfois, ils peuvent servir de document sur des aspects concrets et matériels de la scène ou de la pratique théâtrale[18] : mais ces tableaux sont toujours à interpréter avec prudence, tant ils peuvent être trompeurs. La plupart du temps, ces pages donnent une image stylisée touchant à l'action dramatique. Il arrive même que les graveurs choisissent de représenter précisément un événement qui est impliqué par l'action mais qui n'a pas strictement lieu sur scène : concentrant parfois différents éléments de la pièce, le frontispice a

---

[16] [Marivaux], *La Double Inconstance*, II, 3, François Flahault, 1724, *in* : *Théâtre complet*, t. 1, éd. Deloffre, Garnier, 1996, p. 282.

[17] G. Kahn (éd.), *Beaumarchais*, Le Mariage de Figaro, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2002, 12, p. 5.

[18] Voir C. Guillot, *Histoire et Poétique de l'image du Théâtre en France (1600-1651). Contribution à l'histoire de l'illustration*, Thèse de Doctorat, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2003.

avant tout pour fonction de donner envie de lire l'œuvre[19]. Le frontispice donne une illustration du texte dramatique plutôt qu'il n'immortalise son interprétation spectaculaire.

Que l'édition théâtrale livre si peu de traces concrètes sur l'interprétation spectaculaire des pièces et que les auteurs ne fassent pas du livre le lieu de mémoire du spectacle sont avant tout le signe leur volonté de faire entrer le théâtre sur la scène littéraire. Mais c'est aussi un témoignage en creux sur la perception qu'ont les siècles classiques de l'interprétation spectaculaire du théâtre. Consacrant le texte dramatique et son auteur, l'édition théâtrale véhicule une interprétation large de l'événement qu'est la représentation : elle met en valeur le théâtre social qui se met en place lors de la création d'une œuvre ; elle montre combien le théâtre est le fruit d'une participation collective où commanditaire et public jouent un rôle de premier plan ; et ce faisant, elle réduit les comédiens à une image transparente. Le renom des grands acteurs d'alors suffit pourtant à attester que le succès du théâtre a largement reposé sur eux. Mais le sort que réserve le livre imprimé aux arts de la scène indique sans aucun doute que, quel qu'ait été le plaisir des spectateurs à voir jouer des pièces, l'interprétation scénique a été principalement perçue comme une fidèle traduction en espace et en temps des textes dramatiques. Si le livre ne cherche pas à conserver précieusement tous les détails des ornements de la scène et du charme des comédiens dans leurs rôles, c'est vraisemblablement parce que, quoique sensibles au sens des textes dramatiques, quasiment jusque dans le détail de chaque mot, les XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècles ne pensent pas que chaque reprise d'une oeuvre la remet en jeu et que chaque épreuve de la scène est le théâtre de nouvelles interprétations.

[19] Voir M. Hawcroft, « Le théâtre français du XVII$^{e}$ et le livre illustré », *in* : *Du Spectateur* au lecteur, *op. cit*., p. 319-339.