



Scène  
**Européenne**

Regards croisés  
sur la Scène européenne

# L'invention du théâtre moderne

Actes des journées d'étude  
CESR, Tours (4-5 novembre 2016)

---

Textes réunis par  
Bianca Concolino et Juan Carlos Garrot Zambrana

---

## Référence électronique

---

[En ligne], Sandrine Berrégard, « L'argument de théâtre comme un lieu de réflexions théoriques », dans *L'invention du théâtre moderne*, éd. par B. Concolino, J. C. Garrot Zambrana, 2018, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne mis en ligne le 01-02-2018,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/invention-du-theatre-moderne>

La collection

## Regards croisés sur la Scène européenne

---

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Benoist Pierre

### Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

### ISSN

2107-6820

### Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.loffredonue@univ-tours.fr](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# L'Argument de théâtre

## comme un lieu de réflexions théoriques

**Sandrine Berrégard**

EA Configurations Littéraires,  
Université de Strasbourg

Ajouté à l'origine par des éditeurs anciens, connus ou anonymes, à des pièces latines et grecques, l'Argument<sup>1</sup> consiste alors à relater l'histoire sur laquelle est fondée l'intrigue théâtrale ou à fournir des précisions sur les circonstances de leur création<sup>2</sup>. Le procédé est repris à l'époque humaniste, et de sa configuration originelle il ne retient guère que le versant narratif. Il devient aussi pour les nouveaux poètes le moyen de citer les sources, historiques, mythologiques ou bibliques, auxquelles ils ont puisé : une manière de conférer une légitimité aux œuvres qu'ils introduisent, mais aussi de faciliter leur compréhension pour des lecteurs désormais informés de la suite. C'est sous la forme de l'Argument initial, comme nous l'appellerons en raison de la position liminaire qu'il occupe dans le volume parmi d'autres paratextes, auctoriaux ou éditoriaux, que le procédé se développe jusqu'au dix-septième siècle, et même longtemps après. D'autres types d'Argument cependant apparaissent : ceux que nous nommons les Arguments successifs, chargés de résumer, acte par acte, les scènes constitutives de la pièce voire les principaux discours qu'elles contiennent ; et les Arguments scéniques, réservés aux genres spectaculaires que sont par exemple la tragédie à machines et la comédie-ballet, et pour lesquels ils indiquent la teneur des paroles prononcées, décrivent les changements de décors intervenus au cours de la représentation, et les actions accomplies par les personnages sous le regard du public. L'Argument initial est le seul des trois qui intéresse le sujet de notre colloque dans la mesure où, à la différence des deux autres, exclusivement consacrés à la fiction théâtrale et à sa mise en

- 
- 1 Nous affectons d'une majuscule l'initiale du mot afin de distinguer le procédé du sujet, par ailleurs ainsi désigné.
  - 2 Voir à ce sujet le chapitre notre étude, encore inédite, *Pratiques de l'Argument dans le théâtre français des seizième et dix-septième siècles*.

scène, il est pour l'auteur ou un tiers (l'éditeur, l'imprimeur) l'occasion, une fois l'histoire racontée, de s'exprimer sur la dramaturgie de la pièce ou d'exposer sa conception du théâtre en général. Présenter la fable dont la pièce est issue en se référant explicitement aux Anciens, comme le fait systématiquement Garnier<sup>3</sup> en amont de ses tragédies<sup>4</sup>, est déjà une façon de prendre position, de se déclarer en faveur d'une esthétique qui s'inscrit dans une lointaine tradition. Mais il est des propos, intégrés à l'Argument, qui reflètent plus finement encore les principes dont résulte la composition des œuvres dramatiques. Ce sont précisément ces réflexions auxquelles nous allons à présent nous attacher, pour montrer en quoi elles se font l'écho des débats contemporains qu'inspirent les règles du théâtre, dictées par les doctes ou énoncées par les poètes eux-mêmes. Ces réflexions émanent majoritairement d'auteurs du dix-septième siècle, sans doute parce que, à l'époque antérieure, le récit formé par l'Argument est surtout le signe d'une allégeance affirmée à l'égard des modèles de l'Antiquité, y compris dans ce domaine. Les questions théoriques sont, quant à elles, agitées au sein de paratextes qui leur sont spécifiquement dédiés, tels les préfaces et les avis au lecteur. À la période suivante, l'écart s'amenuise entre l'Argument et les autres paratextes théâtraux, à tel point que les fonctions qui d'ordinaire leur sont respectivement dévolues finissent par leur être communes. Prévaut donc en la matière une certaine indifférenciation, qui autorise le poète à prendre ouvertement la parole au sein de l'Argument ou ailleurs, toujours à proximité immédiate du texte dramatique. S'illustrent dans le corpus les genres les plus variés et, en dépit d'inévitables redondances, les idées qui traversent les Arguments correspondants se distinguent elles-mêmes par leur diversité. La question est dès lors de savoir si leur intégration à un Argument confère aux convictions ainsi affichées un aspect particulier, ou encore ce qu'implique le passage de la narration à la métathéâtralité. En quoi donc le contexte fictionnel de l'Argument infléchit-il la nature ou la physionomie des poétiques théâtrales qui se dessinent grâce à lui ? Il conviendra également de s'interroger sur l'évolution des genres dramatiques (la tragédie, la tragi-comédie et la comédie) telle que la révèlent les Arguments, la façon dont ils ont été conçus et la nature des propos éventuels qu'ils véhiculent.

Nous allons dans un premier temps examiner, en les classant, les réflexions théoriques que l'on rencontre au sein des Arguments de théâtre au seizième et plus encore au dix-septième siècle. Une telle démarche nous permettra d'évaluer leur degré d'originalité et les relations qu'elles entretiennent avec le récit lui-même. Le spectre chronologique que couvre notre étude est relativement large puisqu'il s'étend de 1589 à 1650, de

---

3 À supposer qu'il ait lui-même rédigé les Arguments de ses pièces, ce qui n'est pas du tout certain, car rien dans le texte ni en dehors de lui ne le prouve.

4 La procédure est en effet chez lui la même, quelle que soit l'origine du sujet, historique, mythologie, biblique ou romanesque.

la tragédie de Favre *Les Gordians et Maximins, ou l'Ambition* à la tragédie à machines de Corneille *Andromède*, avec toutefois une prédilection pour les années 1630, une période à laquelle, on le sait, s'intensifient les débats nés de la généralisation des règles issues de l'aristotélisme.

### Un paratexte critique

Malgré sa vocation essentiellement narrative, en accord avec le sens de sujet que possède le terme, mais aussi en raison du fait que toute intrigue théâtrale est réductible à un récit, il arrive que l'Argument initial se comporte comme une préface ou un avertissement au lecteur – et *vice versa*. Dans le premier cas, l'opportunité est offerte à l'auteur de définir son programme esthétique, le modèle théorique que sa pièce est censée incarner ou encore le public auquel elle est destinée. Le récit n'a alors plus lieu d'être, ou du moins n'est-il qu'un point de passage vers l'expression d'idées susceptibles de s'appliquer à un large ensemble. Il cède en effet la place à des considérations générales, qui intéressent la dramaturgie de la pièce et, au-delà d'elle, les fondements de la création théâtrale telle que la conçoit l'auteur, à l'instar ou non de ses contemporains. De fait, retracer la vie des personnages conduit assez logiquement le narrateur à revisiter le parcours du créateur, depuis le choix de la matière narrative jusqu'à l'élaboration des scènes. Pour justifier pleinement l'existence de son œuvre, l'auteur commence par en résumer l'intrigue, avant d'expliquer les principes qui l'ont guidé dans son travail d'écriture ou de réécriture, qu'il ait par exemple été contraint de supprimer ou d'ajouter des épisodes à l'histoire originale. La partie métatextuelle connaît même parfois une inflation telle que la partie narrative s'en trouve éclipsée, comme en témoigne l'Argument de la comédie de Desmarests de Saint-Sorlin *Les Visionnaires* (1637), dont plus de la moitié porte sur l'unité de la pièce, jugée insuffisante par des détracteurs que le dramaturge ne nomme pas, mais auxquels il répond vertement : « Quelques-uns ont voulu reprendre cette comédie de ce qu'elle n'était pas propre pour toutes sortes de gens, et que ceux qui n'ont aucun savoir n'en pouvaient entendre beaucoup de mots. Mais depuis quand les ignorants sont-ils devenus si considérables en France [...] que l'on soit obligé de leur plaire ? »<sup>5</sup>. Les nombreuses références littéraires qui innervent la comédie, et que favorise la prolixité verbale de personnages hantés par le roman, la poésie ou le théâtre lui-même, rendent de fait l'approche du texte difficile pour des spectateurs peu instruits. L'intrigue matrimoniale convenue, sur laquelle la pièce est fondée, n'apparaît donc que comme un prétexte au défilé ininterrompu de héros plus fantaisistes les uns que les autres. Le discours inaugural du poète revêt alors l'allure d'un plaidoyer *pro domo*, assorti d'une conception élitiste du

---

5 Desmarests de Saint-Sorlin, 1986 : 407.

public de théâtre. Ces déclarations s'inscrivent en réalité dans le contexte polémique de la Querelle du *Cid* : en anti-cornélien qu'il est, Desmarets défend le jugement des doctes contre l'ignorance du peuple, la pièce fut-elle une comédie, dont les effets burlesques font d'elle une œuvre propre à divertir des spectateurs ordinaires. Comme l'explique N. Charrié dans la notice de l'Argument des *Visionnaires* qu'elle a rédigée pour le site *Idées du Théâtre*<sup>6</sup>, les êtres extravagants qui peuplent la pièce sont à comprendre comme le reflet d'un public populaire dont l'opinion, changeante et déraisonnable, est selon Desmarets dépourvue de toute pertinence. Est-ce à dire que *Les Visionnaires* sont une pièce à thèse, dont le comique ne serait qu'une façade, derrière laquelle il conviendrait de déceler la position de l'auteur à l'égard des pratiques théâtrales d'alors ? Plus que la comédie elle-même c'est le glissement du descriptif, avec la « galerie de portraits »<sup>7</sup> que Desmarets déploie dans la première partie de l'Argument, lorsqu'il passe en revue tous ses personnages pour préciser les caractéristiques de chacun d'eux (« Le premier est un capitaine, qui veut qu'on le croie fort vaillant... »)<sup>8</sup>, vers l'exposé théorique qui autorise une telle lecture. La construction, l'évolution même de l'Argument a donc pour conséquence de mettre la fiction dramatique au service de la réflexion théâtrale. Par ses propos, l'auteur oriente l'interprétation du lecteur, laissant le spectateur au plaisir de la représentation et des jeux de scène auxquels se livrent les « visionnaires ». Il confère aussi ses lettres de noblesse à un genre qui, malgré le tournant décisif amorcé par les comédies de Corneille, est encore largement déprécié, au regard de la tragédie en particulier.

L'Argument et le caractère métatextuel qui le distingue volontiers révèlent précisément l'importance de l'héritage antique, que celui-ci soit accepté, contesté ou adapté aux exigences nouvelles de ceux qui s'en réclament. Les propos tenus rejoignent en cela les préoccupations qui se manifestent ailleurs, à une époque où les principes autrefois définis par le philosophe grec font désormais l'objet de discussions nourries au sein des milieux littéraires, comme l'attestent les nombreuses références à Aristote présentes chez les théoriciens du théâtre ou les auteurs dramatiques eux-mêmes, qui complètent ou infléchissent la doctrine originelle<sup>9</sup>. Après avoir relaté les faits qui composent l'intrigue, l'Argument de la tragi-comédie de Durval *Agarite* (1638) se prononce ainsi en faveur d'une conception souple de l'unité de lieu, ajoutée à l'unité de temps, qui, chez le philosophe

6 Charrié, 2013.

7 *Ibid.*

8 Desmarets de Saint-Sorlin, 1986 : 405.

9 Parmi ceux qui, à l'époque de Durval, se réclament d'Aristote figurent d'Aubignac et Corneille, le premier développant une théorie rigoureuse, issue de *La Poétique*, le second s'efforçant, à partir des préceptes du philosophe, de poser les bases d'une esthétique théâtrale souple, capable de satisfaire les exigences théoriques sans pour autant négliger les réalités du théâtre.

grec, se réduisait à une « révolution de soleil »<sup>10</sup> : « Une considération m'empêche de nommer le Royaume et la Province où j'ai feint cette Histoire. Je dirai seulement contre l'opinion de ceux qui veulent que la scène soit en un seul lieu, qu'une partie des aventures de ce Poème se passe aux champs, et l'autre à la ville, s'ils ne veulent prendre pour un seul lieu toute la contrée »<sup>11</sup>. L'action de la pièce se situe en effet dans le palais du roi, puis, à partir du troisième acte, au bord d'une rivière, là où les deux amants, Agarite et Policaste, se retrouvent pour embarquer et ainsi échapper au père de la jeune fille, qui a décidé de la marier à un rival. D'un cas particulier Durval tire donc une règle générale, en même temps qu'il esquisse une réflexion sur les deux manières possibles de concevoir l'unité de lieu, selon que l'on embrasse ou non en un ensemble unique des espaces sinon contigus du moins proches. De la désignation des différents lieux de l'histoire, attendue dans le cadre d'un récit comme l'est l'Argument<sup>12</sup>, l'auteur passe aisément à la justification théorique de cette pluralité relative. La narration conduit donc Durval à étayer son ralliement au parti des irréguliers en montrant, par un exemple concret, la pertinence des principes qu'ils défendent. Telle qu'elle est bâtie, et telle que l'Argument la présente en un condensé qui permet d'emblée au lecteur d'en avoir une vision globale, l'intrigue d'*Agarite* empêche en effet l'application stricte d'une règle dictée par des « Aristarques »<sup>13</sup>, comme les appelle ironiquement l'auteur, des doctes auxquels il reproche une connaissance insuffisante des réalités du théâtre. Il s'agit donc, pour Durval et d'autres, de concilier, autant que possible, les exigences des théoriciens avec le pragmatisme qui, par définition, guide le travail du dramaturge. Or l'Argument est particulièrement à même de réaliser ce projet puisque, en un texte aux dimensions restreintes, il soumet la matière narrative de l'intrigue à venir à l'épreuve redoutable des règles du théâtre. Au reste, la compréhension nuancée que l'auteur développe de l'unité de lieu (deux endroits seulement, et non « toute la contrée », comme il le souligne) coïncide avec l'évolution même du genre tragi-comique. Par nature irrégulier, celui-ci s'assujettit en effet de plus en plus, au cours de son histoire, aux règles auxquelles la tragédie seule est traditionnellement astreinte<sup>14</sup>. La stratégie défensive qu'adopte Durval témoigne donc d'une époque transitoire, où l'application, dorénavant attendue, de l'unité de lieu à la tragi-comédie autorise néanmoins une certaine souplesse.

---

10 Aristote, 2011 : 49 : « La tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter ».

11 Durval, 1636, « Argument », [s.p.].

12 L'Argument d'*Agarite* est en effet ponctué d'indications géographiques, qui correspondent pour une part aux différents lieux représentés sur la scène : « il [Médon, le père d'Agarite] la dépayse et l'envoie aux champs en une maison de plaisance » ; « un *Pêcheur* vient dire que sur le bord de la rivière il a trouvé des habits de femme à l'usage d'une Damoselle » (*ibid.*).

13 *Ibid.*

14 Voir à ce sujet l'étude d'H. Baby, 2001 : 80.

Le Je affirme haut et fort ses convictions, comme le prouve, dans la citation, l'usage répété du pronom de première personne, sans que soient clairement identifiés ses adversaires ou, de manière plus indistincte, ceux, comme d'Aubignac<sup>15</sup>, qui se disent hostiles à une vision élargie du lieu théâtral. La thèse soutenue par Durval ne lui est évidemment pas propre<sup>16</sup>, ni même les arguments qui l'accompagnent, mais le fait qu'elle s'appuie sur un exemple précis lui confère un poids supplémentaire. Les phrases précédentes, dévolues au récit (« Agarite est ravie par son Amant, et conduite par eau dans une place forte »)<sup>17</sup>, ont ainsi fait apparaître l'opportunité sinon la nécessité d'ouvrir l'espace dramatique, figuré ou non sur la scène, au-delà des frontières du palais. C'est donc une démonstration *in situ* que construit un dramaturge devenu pour l'occasion un théoricien du théâtre.

### De la narration à l'expression d'une idéologie

L'Argument est un cadre privilégié pour accueillir de telles réflexions grâce aussi à la confrontation qu'il permet entre le dramatique et le narratif. L'abondance de la matière qu'il réunit montre en effet à quel point est difficile l'observation rigoureuse de la règle des trois unités, surtout dans le cas d'une tragi-comédie, dont l'*inventio* et la *dispositio* empruntent par définition au romanesque<sup>18</sup>. C'est en d'autres termes ce que souligne Corneille lorsque, dans son *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660), il compare le théâtre au roman et qu'il rêve de pouvoir étendre au premier la liberté du second pour ce qui est de l'espace et du temps<sup>19</sup> :

Pour conserver l'unité de lieu, nous faisons parler souvent des personnes dans une place publique, qui vraisemblablement s'entretiendraient dans une chambre, et je m'assure que si on racontait dans un roman ce que je fais arriver dans *Le Cid*, dans *Polyeucte*, dans *Pompée*, ou dans *Le menteur*, on lui donnerait un peu plus d'un jour pour l'étendue de sa durée. [...] Cette réduction de la tragédie au roman est la pierre de touche, pour démêler les actions nécessaires d'avec les vraisemblables<sup>20</sup>.

15 « Le lien ne peut pas changer dans la suite du Poème, puisqu'il ne change point dans la suite de la représentation » (D'Aubignac, 2011 : 156).

16 Tel est par exemple le cas de Mareschal dans la Préface de sa tragi-comédie *La généreuse Allemande ou le Triomphe d'amour* : « quelque plainte qu'elle [l'ancienne Poésie] fasse, je ne saurais me repentir d'un péché que je trouve raisonnable, et n'ai pas voulu me restreindre à ces étroites bornes ni du lieu, ni du temps, ni de l'action ; qui sont les trois points principaux que regardent les règles des Anciens [...]. Qu'ils soutiennent encore que la Scène ne connaît qu'un lieu, et que pour faire quelque rapport du spectacle aux spectateurs qui ne remue point, elle n'en peut sortir qu'en même temps elle ne sorte aussi de la raison Marschal, 1631 (« Préface ») : s.p. et 2010 : 206.

17 Durval, *Agarite*, 1636 : s.p.

18 Voir à ce sujet H. Baby, 2001 : 19, 30, 36, etc.

19 Corneille, 1987.

20 *Ibid.* : 163.

La nécessité de réduire le cadre spatio-temporel de la représentation théâtrale conduit, ajoute-t-il, à enfreindre le principe de vraisemblance, qui constitue pourtant un des piliers de l'art dramatique et auquel le genre romanesque, au contraire, se conforme sans peine<sup>21</sup>. La dimension narrative de l'Argument, la possibilité qu'il offre de relater tous les événements relatifs à la vie des personnages, y compris ceux qui précèdent l'ouverture de la pièce et ceux qui succèdent au dénouement, révèlent donc par contraste le resserrement de l'histoire originelle qu'exige la construction d'une intrigue théâtrale. Symétriquement il laisse entrevoir l'existence possible d'une nouvelle dramaturgie, fondée sur de tout autres principes que ceux qui distinguent l'esthétique classique, notamment celle de la tragédie. L'Argument offre donc une dimension réflexive, que la narration aboutisse ou non à des remarques sur la conception du théâtre dont se réclame l'auteur. C'est ainsi que, dans l'Argument de la *Tragédie de Pasiphaé* de Théophile de Viau (1631), le narrateur parcourt à grandes enjambées l'histoire de Minos et du Minotaure, elle-même indissociable de celle d'Ariane et de Thésée – sans oublier la mort d'Icare, le fils de Dédale, l'architecte du labyrinthe dans lequel le monstre fut enfermé<sup>22</sup>. La pièce, quant à elle, fait état des meurtres commis par le Minotaure, avant que ses prisonniers ne soient libérés par Thésée. Avec l'avènement du théâtre régulier, les contraintes seront plus fortes encore et, par conséquent, plus grand sera l'écart entre l'histoire originelle, prise dans son intégralité, et l'intrigue elle-même. Le précepte, hérité des Anciens, qui veut que la tragédie commence au plus près de la catastrophe, oblige à son tour à ne retenir que les événements les plus décisifs<sup>23</sup>. Sans relever *stricto sensu* de la métatextualité, le récit que forme l'Argument signale donc en creux les restrictions auxquelles le théâtre est soumis et que justifient les présupposés théoriques, mais aussi les contraintes techniques de cet art.

La relation des faits que constitue l'Argument en référence à une source narrative – lorsqu'elle existe – conduit parfois les auteurs à expliquer comment, malgré l'abondance de la matière ou la complexité des péripéties, ils sont parvenus à respecter le principe de vraisemblance. Ce souci apparaît même dès la première pièce du corpus, la tragédie des *Gordians et Maximins*, dont l'auteur, après avoir résumé l'histoire, précise : « Je sais que les auteurs Grecs, Latins, et Italiens, qui ont écrit cette histoire, ne sont pas tous d'accord en toutes les particularités d'icelle. Mais j'ai suivi ce qu'ai estimé être ou plus vraisemblable, ou plus propre à un sujet Tragique »<sup>24</sup>. La nuance introduite à

21 Corneille donne pour cela l'exemple d'*Horace* (*ibid.* : 164-165).

22 Théophile de Viau, 1627 : s.p.

23 « Le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au négoce de la Scène, et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire » (D'Aubignac, 2011 : livre II, chap. 7, §, 190).

24 Favre, 1589, « Sommaire de l'histoire des Gordians, et Maximins », s.p. Voir à ce sujet l'étude de J. Balsamo, 2010.

la fin de la phrase atteste la volonté d'adapter aux règles de la tragédie, dont la vraisemblance fait partie, les événements rapportés par les historiens, afin de rendre plus sensibles encore les émotions que le genre est capable de faire naître chez le spectateur. Le propos de Favre témoigne néanmoins d'une époque où le principe de vraisemblance n'est pas encore aussi prégnant qu'il ne le sera à la période classique. Ainsi sera-t-il de plus en plus affirmé à partir des années 1630, comme le montre par exemple la remarque faite par Du Rocher dans l'Argument de sa tragi-comédie *L'Indienne amoureuse, ou l'heureux Naufrage* (1631) : « Ce sujet imité de l'Arioste et de l'histoire Indienne, ne contient aucun effet qui ne soit aussi vraisemblable que digne d'admiration »<sup>25</sup>. L'admiration suppose des actes ou des attitudes extraordinaires, ce qui semble difficilement compatible avec la crédibilité aussi attendue d'eux<sup>26</sup>. Il n'est en outre pas certain que les péripéties successives qui fondent l'intrigue – le travestissement de Rozemonde, qui, à la demande de Méandre, revêt les habits de sa rivale Axiane ; la trahison dont Cléraste pense être la victime, puis sa tentative de suicide et sa crise de fureur, auxquelles succèdent, de surcroît dans un laps de temps très réduit, son retour à la raison et sa rencontre fortuite avec Rozemonde – soient conformes au principe de vraisemblance. Qu'une tragi-comédie comme celle-ci prétende répondre elle-même à cette exigence illustre du moins le rapprochement vis-à-vis de la tragédie et des règles qui la constituent. La concision de l'Argument oblige toutefois à ne conserver de l'histoire originelle et de l'intrigue théâtrale que les épisodes majeurs, ce qui renforce l'affirmation précédente : il serait peu vraisemblable, *a contrario*, qu'un grand nombre d'événements se déroule en un temps aussi court que celui auquel est obligé l'art dramatique. Même si l'auteur se dit par la suite indifférent aux critiques de censeurs sévères<sup>27</sup>, il cherche à l'évidence à obtenir les faveurs de son lectorat, selon les mécanismes de la *captatio benevolentiae*, qui caractérise traditionnellement le paratexte liminaire.

C'est également pour flatter les lecteurs et les spectateurs que les dramaturges, à partir des années 1630, s'emploient à rendre l'action théâtrale conforme au principe des bienséances, ce qui exige parfois là encore qu'ils modifient certaines données de l'histoire originelle. « Valentinian fut tué par Maxime pour avoir forcé Isidore, et ce coupable Empereur étant mort, cette généreuse femme, meurt d'un saisissement qui lui prend à la vue de ce spectacle »<sup>28</sup>. Tels sont les mots par lesquels Gillet de la Tessonerie résume

25 Du Rocher, 1632 : (« Argument ») s.p.

26 Selon le principe même de la merveille, qu'illustre par exemple le dénouement sublime de la tragédie de Corneille *Cinna, ou la Clémence d'Auguste*.

27 « Et si quelques Aristarques se rencontrent qui trouvent ici quelque chose qui ne soit pas à leur goût, qu'ils se contentent de ce petit mot, Que je crains moins leur censure que leur faveur, et que j'approuverai toujours bien plus leur critique répréhension que leurs louanges » (Du Rocher, *ibid.*, s.p.).

28 Gillet de la Tessonerie, 1648, : (« L'Histoire ») : s.p.

« l'histoire »<sup>29</sup> de sa tragédie *La Mort de Valentinian et d'Isidore* (1648), dans un avertissement au lecteur assimilable à un Argument en raison même de la présence d'un récit liminaire, suivi de commentaires. À l'image de Corneille à propos d'*Andromède*<sup>30</sup>, Gillet de la Tessonerie explique pourquoi il lui a paru opportun de modifier certains des faits relatés par les historiens : « Je n'ai pas de beaucoup changé cette Histoire, puisque j'ai fait que Maxime tue Valentinian, et qu'ayant à rendre cet Empereur possesseur d'Isidore, pour empêcher de rougir le Théâtre, j'ai peint cette jouissance avec des couleurs honnêtes et modestes »<sup>31</sup>. Le viol d'Isidore est en effet rendu plus acceptable par le mariage imaginé avec Valentinian, conformément aux attentes de ce public d'« honnêtes gens »<sup>32</sup> qui fréquente désormais les salles de spectacle. L'objet du conflit qui oppose la jeune femme à l'empereur, et qui conduira à la mort de cette dernière, change ainsi de nature : Isidore se refuse à celui qui est devenu son époux parce qu'elle l'accuse d'avoir jadis causé la mort de son amant, auquel elle veut coûte que coûte rester fidèle. Mais, étant donné le statut de fiancé dont Maxime, en réalité vivant, continue de bénéficier, Gillet de la Tessonerie reconnaît au meurtre que commet le personnage une légitimité qui rend l'acte lui-même compatible avec les exigences de la vraisemblance et de la bienséance : « Pour Isidore en se voyant contrainte, de s'abandonner à Valentinian, étant circonvenue par un stratagème<sup>33</sup>, ne souffrait-elle pas une violence, dont Maxime avait le même droit de punir Valentinian » comme de rapt, et la parole d'Isidore et de Maxime, ayant fait leur mariage, n'est-ce pas toujours mettre ce Chevalier dans les mêmes ressentiments d'un mari ? »<sup>34</sup>. C'est de la même manière que sont justifiées les contradictions d'une héroïne désireuse de faire mourir celui qui a tué son (véritable) mari, mais qui n'est autre que son amant, mû par le désir de vengeance, comme en témoignent les circonstances nouvelles de sa mort : « Je ne fais point sortir Isidore de son caractère, puisque je la peins généreuse, et qu'avec la joie de se voir vengée, elle a le déplaisir de perdre celui qui la venge, et meurt par l'excès de ses passions »<sup>35</sup>. Encore une fois, l'exposition des faits tels qu'ils se déroulent dans la pièce assoit le raisonnement conduit par un dramaturge qui se fait tour à tour narrateur et théoricien. Les scrupules qu'il manifeste dans l'observation des règles de la tragédie

29 Le mot *histoire* est parfois utilisé en lieu et place de l'*Argument*, soulignant ainsi le caractère narratif du procédé.

30 Voir *infra*.

31 Gillet de la Tessonerie, 1648 : (« Au lecteur »), s.p.

32 Selon l'expression de Corneille à propos de sa comédie *Mélite ou les fausses Lettres*. Corneille, 1980 : p. 6.

33 Isidore avait en effet promis à Valentinian de l'épouser si Maxime se révélait vivant.

34 Gillet de la Tessonerie, 1648 : (« Au lecteur »), s.p.

35 *Ibid.*

l'obligent en effet à des manipulations de la matière historique elle-même, puis à des justifications propres à rassurer le lecteur sur la régularité de la pièce.

Lorsqu'il est pourvu d'une fonction métatextuelle, l'Argument vise aussi parfois à construire une esthétique personnelle, issue à des degrés variables des principes qui fondent la dramaturgie classique. C'est précisément ce à quoi s'emploie Corneille dans l'Argument d'*Andromède* (1651)<sup>36</sup>. Encore une fois, le rappel initial des faits (« Cassiope femme de Céphée roi d'Éthiopie... ») est une passerelle pour mieux expliquer ensuite les changements insufflés à la fable au nom des règles du théâtre. Le premier paragraphe est donc un résumé de l'histoire « tir[e] des livres IV et V des *Métamorphoses* d'Ovide », selon le titre complet de l'Argument, après quoi l'auteur précise les raisons pour lesquelles il s'est à plusieurs reprises écarté de la version des faits fournie par le poète latin. S'il a rendu Cassiope orgueilleuse de la beauté de sa fille plutôt que de la sienne, c'est, ajoute-t-il, parce qu'une femme d'âge mûr le fait *a priori* moins aisément qu'une future mariée : « il n'est pas vraisemblable que cet orgueil de Cassiope pour elle-même eût attendu si tard pour éclater, vu que c'est dans la jeunesse que la beauté étant plus parfaite et le jugement moins formé, donnent plus de lieu à des vanités de cette nature »<sup>37</sup>. De même, pour éviter de heurter la sensibilité du public français, le dramaturge a choisi de désigner Phinée comme étant le cousin et non plus l'oncle de l'héroïne<sup>38</sup>. Le mariage prévu entre eux est ainsi moralement plus acceptable et plus conforme aux usages de la société française du dix-septième siècle. La convenance des mœurs, attendue des personnages de théâtre, se trouve ainsi illustrée, en opposition à la fable originelle, témoignage d'une époque qui y est étrangère. À la vraisemblance est donc associée la règle des bienséances, en accord avec ce qu'enseigne la « doctrine classique »<sup>39</sup>. Corneille explique ensuite que les effets spectaculaires, produits par le surgissement du merveilleux<sup>40</sup>, sont tous justifiés par l'action dramatique : les « machines [...] ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés, elles en font le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice »<sup>41</sup>. Ces passages se distinguent en cela des parties chantées, dont aucune, précise Corneille dans la suite du texte, n'est indispensable à la progression de l'intrigue. La « liberté de l'art », que prône le poète, la recherche des « agréments », qui explique la dimension ornemen-

36 Voir à ce sujet la notice que nous avons réalisée de l'Argument d'*Andromède* pour le site *Idées du Théâtre*, Berregard, 2016.

37 Corneille, *Andromède*, « Argument », p. 445, in *Œuvres complètes*, t. 2, éd. cit., 1984.

38 *Ibid.*, p. 446.

39 Voir à ce sujet l'étude de R. Bray, 1983.

40 Comme lorsque Persée, monté sur le cheval Pégase, tue le monstre marin qui retient Andromède attachée sur un rocher (*Andromède*, III, 3).

41 Corneille, 1984 : 447.

tales de sa dramaturgie, n'en font donc pas moins apparaître la « nécessité »<sup>42</sup> comme une des pierres angulaires de la création théâtrale chez Corneille. L'esthétique cornélienne s'impose ainsi par sa singularité, cependant qu'elle se fait l'écho des principes partagés par l'ensemble des auteurs « classiques ».

Comme chez Desmarests, la partie proprement narrative est réduite à la portion congrue, au profit de la partie explicative, qui élargit les fonctions d'un Argument en théorie consacré au seul sujet et au récit qui résulte de son exposition. Aussi l'Examen d'*Andromède*, qui chronologiquement suit de près l'Argument<sup>43</sup>, se situe-t-il dans la continuité de ce dernier. Il exclut le récit inspiré d'Ovide, mais s'y réfère en quelque sorte dans la mesure où les explications qui suivent, relatives au traitement de la fable, ne sauraient comme précédemment être comprises que par un lecteur déjà informé de l'histoire primitive.

\* \*  
\*

Reste à savoir si les convictions exprimées dans les Arguments de théâtre sont fondamentalement différentes de celles que l'on rencontre ailleurs, dans des textes plus ouvertement théoriques. Une évolution se dessine-t-elle aussi au cours de la période considérée ? Pour résumer, nous dirons que les questions agitées par des poètes mus en théoriciens sont celles-là mêmes que nourrissent alors les débats portant sur les principes de composition des pièces. La vraisemblance, les bienséances et les trois unités : tels sont en effet, comme nous l'avons constaté, les principaux sujets qui occupent les auteurs d'Arguments lorsqu'ils renoncent, provisoirement ou définitivement, à la vocation narrative du procédé pour formuler des remarques qui relèvent de la métathéâtralité. Toutefois leur intégration à un récit ou leur introduction à sa suite infléchit quelque peu les réflexions qui s'y dessinent, au point que la narration elle-même oriente l'interprétation du texte dramatique en soulignant sa dette à l'égard des aînés ou, *a contrario*, la singularité du poète dans le traitement de la fable. L'Argument d'*Andromède* annonce ainsi l'Examen qui, une dizaine d'années plus tard, introduit à son tour la tragédie de Corneille et que complètent les trois *Discours*, eux-mêmes présents dans l'édition de 1660. L'observation de cas précis, que permet l'Argument, confère aussi une force supplémentaire à l'argumentation développée par le dramaturge. Si, au seizième siècle, les Arguments de théâtre se contentent le plus souvent de mentionner les sources une fois l'histoire racontée, ceux de l'époque suivante s'apparentent en revanche volontiers à des préfaces ou à des aver-

42 *Ibid.* : 445.

43 *Ibid.* : 448-457.

tissements au lecteur. Cet écart témoigne de l'opposition entre les deux postures majoritaires respectivement attachées aux époques humaniste et classique : l'une, qui consiste pour le poète à revendiquer son appartenance à une tradition issue de l'Antiquité ; l'autre, qui vise davantage à justifier les changements apportés à l'histoire originelle en vertu des règles, modernes ou modernisées, du théâtre. Enfin, quelle que soit la forme qu'il revêt, l'Argument en dit long sur la physionomie du genre tel que l'incarne la pièce. Si la tragédie se comprend en référence aux modèles, narratifs ou théâtraux, légués par les Anciens, comme en témoignent les résumés qui en sont faits, elle manifeste en outre, dès la fin de la Renaissance, une volonté de se conformer au principe de vraisemblance, d'où les nouveautés que l'auteur est contraint d'ajouter à l'épisode, historique ou mythologique, constitutive de la pièce et que reflète l'Argument lui-même. La tragi-comédie, quant à elle, offre une dimension romanesque, que traduisent la longueur et la complexité du récit liminaire. Enfin la liberté dont jouit la comédie à l'égard des modèles éventuels, mais aussi vis-à-vis des règles du théâtre, explique que les Arguments y soient peu nombreux et que celui des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, par exemple, soit le lieu de revendications qui intéressent indirectement la pièce. Que les dramaturges partagent des principes communs à certains des genres qu'ils pratiquent n'empêche cependant pas les spécificités de chacun d'apparaître, y compris au sein des Arguments qui leur sont attribuables. La poétique théâtrale de Corneille manifeste ainsi son originalité et l'effort, qu'il poursuit, d'adapter les réalisations elles-mêmes aux exigences théoriques.

## Bibliographie

### 1. Sources

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, « Poétique », 1980 [rééd. 2011].
- AUBIGNAC, François Hédelin abbé d', *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Champion, « Champion classiques. Littératures », 2001 [1<sup>re</sup> éd. 1657 ; rééd. 2011].
- CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984 [1<sup>re</sup> éd. 1651], p. 441-525.
- CORNEILLE, Pierre, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987 [1<sup>re</sup> éd. 1660], p. 142-173.
- , *Mélite ou les fausses Lettres*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 [1<sup>re</sup> éd. 1633], p. 1-89.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Les Visionnaires* [1<sup>re</sup> éd. 1637], dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. 2, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 405-492.
- DU ROCHER, *L'Indienne amoureuse, ou l'heureux Naufrage*, Paris, Jean Corrozet, 1632.
- DURVAL, Jean-Gilbert, *Agarite*, Paris, François Targa, 1636.
- FAVRE, Antoine, *Les Gordiens et les Maximins, ou l'Ambition*, Chambéry : Claude Pomar, 1589.
- [GILLET DE LA TESSONNERIE], *La Mort de Valentinian et d'Isidore*, Paris, Quinet, 1648.
- MARESCHAL, André, *La généreuse Allemande ou le Triomphe d'amour*, Paris, Pierre Rocolet, 1631 ; éd. H. Baby, dans *Tragi-comédies*, t. 1, Paris : Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2010.
- VIAU, Théophile de, *La Tragédie de Pasiphaé*, Paris, Claude et Charles Hulpeau et Jean Martin, 1627.

### 2. Études

- BABY, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque de l'âge classique », 2001.
- BALSAMO, Jean, « Rhétorique et politique dans *Les Gordiens et les Maximins* (1589) d'Antoine Fabre », *Seizième Siècle*, vol. 6, 2010, p. 39-49.
- BERRÉGARD, Sandrine, notice de l'Argument d'*Andromède* de Corneille, site *Idées du Théâtre* : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/CorneilleAndromedeArgument.html>>, mise à jour le 24 mars 2016.
- BERRÉGARD, Sandrine, *Pratiques de l'Argument dans le théâtre français des seizième et dix-septième siècles*, essai inédit pour l'Habilitation à Diriger les Recherches, à paraître.
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1983
- CHARRIÉ, Noémie, notice de l'Argument des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, site *IdT* cit. : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Desmarets-Visionnaires-Argmt.html>>, mise à jour le 6 février 2013.

