

H-France Review Vol. 21 (February 2021), No. 21

Sandrine Berrégard, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : Classiques Garnier, 2020. 491 pp. Tables, notes, bibliography, and index. €87.00 (hb). ISBN 978-2-406-09285-8; €48.00 (pb). ISBN 978-2-406-09284-1.

Compte-rendu par Jennifer Tamas, Rutgers University.

Sandrine Berrégard lance un défi à l'analyse littéraire et aux études théâtrales en particulier : accorder une attention nouvelle à l'argument théâtral et comprendre ce que l'argument change à notre perception du théâtre. Qu'il soit écrit par le dramaturge lui-même, par un éditeur ou encore un imprimeur, qu'est-ce que l'argument nous apprend de l'intention, de la réception ou de l'œuvre en elle-même ?

Jamais étudié comme tel, l'argument fait ici l'objet d'une enquête neuve qui s'étend sur deux siècles et qui ne mentionne pas moins de trois cent cinquante pièces. En ce sens, cette analyse est à *l'argument* ce que la somme de Véronique Lochert représente pour la *didascalie* :^[1] les deux livres ont le mérite de s'attaquer sérieusement à des éléments clefs du théâtre jusqu'alors peu étudiés. Sandrine Berrégard, qui a commencé par s'intéresser à la didascalie chez Corneille,^[2] analyse ici les œuvres des théâtres humaniste et classique grâce à un détour éclairé par le théâtre antique, ce qui confère à la notion d'argument une dimension diachronique essentielle. L'avantage d'une telle démarche est d'appréhender sur le même plan les œuvres les plus célèbres que celles qui sont le moins connues, les grands auteurs aussi bien que les auteurs les moins joués, voire ceux que nous avons oubliés. Notre perception des XVI^e et XVII^e siècles s'en trouve en quelque sorte changée, voire rééquilibrée.

Le volume se divise en trois parties. La première s'appuie sur une analyse philologique et lexicographique afin de cerner les définitions de l'argument. La seconde s'intéresse à l'articulation entre argument et discours théâtral afin de comprendre comment s'insère ce « récit » dans le spectacle. Enfin, la troisième partie constitue une réflexion poétique sur le rapport entre argument, lecteur et spectateur. Bien écrite, extrêmement bien référencée, et suivant un plan d'une grande clarté, l'analyse témoigne d'un travail colossal et d'une intime connaissance des textes. Ce travail d'érudition ouvre de nouvelles pistes en même temps qu'il invite peut-être à discuter avec son autrice une conception de l'argument moins restreinte, à débattre de la façon dont s'oppose au théâtre « récit » et « discours », ainsi qu'à repenser la fonction herméneutique de l'argument. A mi-chemin entre l'analyse génétique et la théorie de la réception, cette étude pointe elle-même une dimension lacunaire du théâtre que nous souhaiterions interroger.

Dans la première partie, après un utile retour sur la *Poétique* d'Aristote (chapitre dix-sept) pour éclairer la conception fondatrice de l'argument, Berrégard utilise les dictionnaires d'époque ainsi que les pratiques théâtrales pour affiner sa théorisation de l'argument. En confrontant sa définition à des notions telles que le « résumé », le « sujet », le « dessein » (voir p. 63-97), l'autrice insiste au départ sur la dimension narrative d'un texte destiné à un *lecteur* plutôt qu'à un *spectateur*. Puisque l'argument, en dépit de ses origines, n'est pas un « prologue » (p. 36-56), qu'il n'est ni dit ni lu sur la scène à l'âge classique (tandis qu'aujourd'hui certains metteurs en scène tels Krystian Lupa ou Thomas Ostermeier insistent sur le caractère métatextuel de leurs spectacles), il n'est donc *a priori* pas destiné au spectateur. Si l'argument appartient au paratexte, Berrégard le différencie de *l'avertissement au lecteur*, de la *préface*, de *l'examen* (p. 97-117), de la *liste de personnages* (p. 122-126), des *didascalies* (p. 126-131), ou encore des *gravures* (p. 131-138). Berrégard dresse constamment des typologies permettant d'étayer sa réflexion et de renforcer une démonstration toujours très claire, très savante et très scrupuleusement référencée. Cette qualité conduit néanmoins à un certain manque de souplesse dans la définition retenue et à des choix questionnables. Par exemple, bien que Racine ne place pas d'arguments à strictement parler avant le début de ses pièces, il est l'un des rares dramaturges à expliquer autant le « sujet » de ses pièces, à les « résumer » ou à en exposer le « dessein ». Comme ces précisions se trouvent souvent dans la préface des pièces, l'autrice les exclut de son corpus et ne consacre ainsi qu'une dizaine de pages au grand dramaturge (p. 107-113), alors même que ces « argument insérés » pourraient constituer une sous-partie de la typologie car riches d'informations, *a fortiori* si l'on considère que l'argument peut nous donner accès au laboratoire du dramaturge. Aussi l'idée d'un « déclin de l'argument » (p. 113) pour Racine est-elle moins probante que l'hypothèse d'une autre conception de l'argument.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, la rigueur d'analyse de Berrégard tient encore à un effort de catégorisation qui lui permet de distinguer trois types d'arguments. Précédant l'ouverture de la pièce (« argument initial », p. 141-168), ou figurant au début de chaque acte (« argument successif », p. 169-179), l'argument aide le lecteur à la compréhension de l'œuvre puisqu'il supplée au défaut de représentation. Les arguments peuvent se combiner ou encore souligner la dimension spectaculaire de l'œuvre (« argument scénique », p. 186-198). Cette nouvelle typologie s'accompagne d'une réflexion narratologique qui permet de penser l'opposition entre le « récit » de l'argument et le « discours » que représente la pièce (p. 213-288). Bien que stimulante, cette bipartition semble assez artificielle dans la mesure où des récits sont bien souvent insérés dans les pièces, tandis que l'argument peut faire entendre des voix discursives. Il aurait peut-être été intéressant de montrer en quoi les catégories de l'abbé d'Aubignac (et notamment sa réflexion sur le danger que représente l'insertion du récit au théâtre) ne s'appliquent pas à l'argument, ce qui laisse au dramaturge une liberté nouvelle pour présenter sa pièce « à la manière » d'un romancier : cela aurait d'ailleurs rejoint les belles réflexions que tisse Berrégard par exemple entre certaines pages de *L'Astrée* et la *Sylvanire* de Mairet.

La troisième partie offre une réflexion poétique sur la façon dont l'argument lie aussi bien les figures d'auteur, de lecteur et de spectateur. C'est à mon sens la partie la plus intéressante, même si elle pose un peu tardivement la question de l'auctorialité de l'argument (p. 289) alors même qu'elle problématise le rapport entre la paternité de l'argument et le processus de création (p. 293). Dans cette partie, Berrégard s'attèle au style des arguments (p. 313-314), à leur énonciation (p. 315-323), à leur chronologie dans la fabrication de la pièce (p. 328-331), à leur mention voire à leur disparition (p. 332-338). Bien que très claire, cette nouvelle typologie ne permet pas de résoudre bien des énigmes concernant la production de ce texte. Est-il conçu par le dramaturge,

le lecteur, ou l'imprimeur ? L'argument permet-il de rentrer dans le laboratoire de l'écrivain ou représente-t-il une stratégie éditoriale d'un imprimeur pour faire du chiffre (comme pourraient le suggérer les travaux de Christophe Schuwey sur le marché du livre) ? [3] Est-il rédigé avant ou après l'écriture de la pièce elle-même, se présentant ainsi soit comme un brouillon préparatoire soit comme un résumé « après-coup » ? Cette indécision se lit ainsi dans l'une des phrases les plus emblématiques à ce titre : « Apparemment secondaire, l'argument se situe en réalité au cœur de la stratégie adoptée par l'auteur – à supposer que ce type de paratexte lui soit attribuable » (p. 398). Berrégard soulève des questions passionnantes, mais on voudrait pouvoir aller encore plus loin dans cette réflexion herméneutique pour réellement comprendre ce que l'argument nous dit des œuvres. Dans la mesure où cet ouvrage n'est ni un travail génétique ni un travail sur la réception des pièces, il ne permet pas de répondre pleinement à l'identification du scripteur ni à celle du destinataire. En effet, au XVII^e siècle, il est difficile de superposer parfaitement les figures de lecteur et de spectateur. L'aristocrate qui assiste à la représentation d'une pièce n'est pas nécessairement le docte qui réfléchit et écrit après la lecture de cette pièce. Dire que l'argument peut aller jusqu'à bouleverser notre expérience de spectateur (p. 400) relève plus d'une hypothèse de recherche que d'une pratique théâtrale réelle. En revanche, il semble indéniable que l'argument change notre expérience théâtrale aujourd'hui. Une petite incursion dans les spectacles modernes aurait peut-être permis de mesurer l'héritage que laisse l'argument aux dramaturges modernes, aux libraires (à travers le choix d'une quatrième de couverture convaincant), ou encore aux promoteurs de spectacles, notamment durant le festival d'Avignon où les comédiens eux-mêmes présentent un argumentaire joué aux passants pour les convaincre de choisir leur représentation parmi le millier qui leur est proposé.

Travail novateur, colossal, témoignant d'une érudition encyclopédique, il me semble que cet ouvrage s'adresse avant tout aux spécialistes du théâtre, qu'il a le grand avantage de sortir l'argument de l'ombre et de lui offrir des perspectives d'analyse réjouissantes. En ne donnant plus à Corneille, Molière et Racine la part du lion, l'ouvrage renouvelle notre appréciation du théâtre classique en même temps qu'il étaye le rapport entre la conception de l'action, que condense l'argument, et sa mise en pratique scénique. Ainsi les tableaux comparatifs (p. 232-233) illustrent-ils parfaitement la façon dont le matériau dramaturgique est mis en scène. Si l'on peut regretter une certaine rigidité dans cet examen systématique et dans les délimitations de l'argument, ce n'est que le revers d'un vrai effort typologique. Même s'il aurait été souhaitable de creuser davantage la fonction herméneutique de l'argument et de développer les conditions de réception des pièces (y compris aujourd'hui), le livre de Berrégard nous donne indéniablement des pistes nouvelles pour aborder les théâtres humaniste et classique.

NOTES

[1] Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles* (Genève : Droz, 2009).

[2] Sandrine Berrégard, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle* 227 (2005/2): 227-241.

[3] Christophe Schuwey, *Un entrepreneur des lettres au XVII^e siècle. Donneau de Visé, de Molière au Mercure galant* (Paris : Classiques Garnier, 2020).

Jennifer Tamas
Rutgers University
jt723@french.rutgers.edu

Copyright © 2021 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172