



HAL
open science

Dramaturgie de l'aparté dans les tragédies de Sénèque

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. Dramaturgie de l'aparté dans les tragédies de Sénèque. L'aparté dans le théâtre antique: un procédé dramatique à redécouvrir, 2015, 978-2-84292-419-5. hal-01444747

HAL Id: hal-01444747

<https://hal.science/hal-01444747>

Submitted on 25 Jan 2017

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.

Dramaturgie de l'aparté dans les tragédies de Sénèque

Pascale Paré-Rey
Université Lyon 3

Les relevés proposés par J.-P. Aygon dans la contribution précédente, dressant le catalogue des apartés retenus comme tels dans les tragédies de Sénèque, constituent notre base de travail. Il s'agira ici de proposer diverses descriptions de ces passages, préalablement à leur interprétation. Comment Sénèque travaille-t-il le procédé ? Montre-t-il un vrai souci de dramaturge dans l'écriture scénique de ces scènes ? Y a-t-il quelque nécessité dans l'usage des apartés ou fonctionnent-ils comme de faciles et simples ficelles, usant et abusant de la convention ? Le recours à cette forme d'expression est-il lié, et dans quelle mesure, à ce théâtre des passions qui offre une plongée dans l'âme des personnages ? Telles sont les questions que nous nous sommes posées afin de proposer une étude dramaturgique de l'aparté dans ces tragédies. Pour tenter d'apporter quelques pistes de réflexion, nous mesurerons d'abord la place des apartés dans le théâtre de Sénèque, puis verrons quels dispositifs sont élaborés pour mettre à part quel(s) personnage(s) ; enfin nous nous attacherons à dégager les fonctions principales de ces divers apartés, dans la construction des pièces et dans la conduite de leur action.

1. Typologie formelle des apartés

1.1. Place des apartés

Il s'agit tout d'abord de décrire très simplement la place des apartés dans les tragédies de Sénèque, en cernant leur nombre et leur étendue. Notons qu'une seule tragédie en est dépourvue, *Agamemnon*. Certes le cas des vers 226 *sqq.* y est litigieux, et l'on pourrait considérer comme un aparté ces paroles d'Égisthe qui ne doivent pas être entendues de Clytemnestre, mais on ne sait réellement quand il prend conscience de sa présence et donc si l'intention de cacher ses paroles existe¹. En tout cas, dans une pièce à intrigue telle que celle-ci, on se serait attendu à trouver des apartés et leur absence est assez étonnante. Cela a-t-il un rapport avec la chronologie des pièces ? L'on pourrait penser que si *Agamemnon* est une pièce de « jeunesse », Sénèque n'y tente pas encore tous les procédés qui s'offrent à lui ; inversement, il en est qui considèrent que c'est dans les pièces précoces que les expérimentations sont les plus variées et que la suite de la production tend à s'uniformiser. Quoi qu'il en soit, la question se pose².

Dans les autres tragédies, le nombre des apartés varie de deux (dans les *Phéniciennes*, pièce considérée en général comme inachevée) à onze (dans les *Troyennes*), ce qui donne entre quatre et cinq apartés par pièce. Dans la majeure partie des cas, il s'agit d'apartés isolés, hormis le passage remarquable des *Troyennes* comportant six apartés successifs assumés par Andromaque et Ulysse, et hormis l'acte II de *Phèdre*, avec cinq apartés plus brefs où l'allocuté exclu, par Phèdre ou sa nourrice, est Hippolyte. Il n'y a là aucune parenté avec la comédie où les apartés se rencontrent plus souvent de façon enchaînée, hormis le fait que les *Troyennes* et *Phèdre* sont deux pièces organisées autour de ruses et de pièges, avec de

¹. Cf. la discussion de J.-P. Aygon au point 1.3.5. de sa contribution, p. 56.

². Selon le classement chronologique proposé par Fitch 1981 (cf. aussi Fitch 2002 : 12-13), assez bien reçu par les commentateurs, *Agamemnon* serait la première pièce de Sénèque. Fitch s'appuie sur des critères stylistiques et métriques pour répartir les tragédies en trois groupes : *Agamemnon*, *Œdipe* et *Phèdre* pour les plus anciennes, avant 54 (*terminus ante quem* vraisemblable pour *Hercule Furieux* à cause des échos avec l'*Apocoloquintose*) ; puis *Hercule Furieux*, *Médée* et les *Troyennes* ; enfin les plus tardives : *Thyeste* et les *Phéniciennes*, sous le règne de Néron.

nécessaires jeux de masques qui se mettent en place dans les apartés.

Pour ce qui est de l'étendue des apartés, ils comportent de un (*Tro.* v. 630 et *Oed.* v. 860) à vingt-trois (*Ph.* v. 1168-1190) vers, soit un total de deux-cents vers environ³, ce qui donne une moyenne de vingt-quatre vers environ par pièce. Les apartés les plus brefs sont soit un jeu avec le procédé (*Tro.* v. 630 où Ulysse feint de ne parler qu'à ses soldats en mettant à part Andromaque) soit une réflexion incidente du locuteur (*Oed.* v. 860). Ces apartés brefs sont aisés à insérer dans le cours d'un dialogue sans qu'il y ait déplacement des personnages. Les apartés les plus longs nécessitent un dispositif scénique permettant non seulement que la convention soit acceptée – ce qui doit être le cas, en fait, de tous les apartés – mais même que le jeu des personnages soit rendu possible. Ainsi avant l'un des plus longs apartés de notre corpus (*Tro.* v. 642-662), le vers prononcé par Ulysse (*quid respicis ?*, « pourquoi regardes-tu en arrière ? », v. 631a) peut constituer une indication de la posture que prend Andromaque, isolée dans une attitude de retrait pour son aparté des v. 623-624⁴. Inquiétée par les propos d'Ulysse, elle ne peut s'empêcher de se retourner un instant vers lui, pour voir si Astyanax a vraiment été capturé. Elle reprendra ensuite cette attitude de retrait pour son aparté suivant, de plus de vingt vers. Pour *Thy.* v. 491-507, c'est durant l'aparté qu'on imagine un déplacement de Thyeste et de ses fils, car Atrée passe de l'acte d'apercevoir (verbe *cerno*, v. 493) à celui de voir (verbe *uidere*, v. 508). On peut facilement imaginer le rapprochement des deux groupes l'un vers l'autre, avant leur réunion⁵.

Il semble donc que Sénèque fait un usage mesuré de l'aparté, plus que ne le dit l'abbé d'Aubignac dans *La pratique du théâtre* :

Or on trouvera fort peu de ces A-parte chez les Grecs [...]. Les Latins ont pris beaucoup plus de licence ; mais Térence un peu moins que Plaute, qui fait des A-parte presque partout et souvent insupportables. Sénèque n'est pas plus régulier en cela qu'aux autres justesses du Théâtre : car il en fait assez souvent de si longs, que dans l'*Agamemnon* Clytemnestre en fait un de dix-sept vers entiers⁶ ; c'est une assez longue rêverie pour faire au moins que sa Confidente s'en étonne. Les Modernes qui ont toujours plus imité les défauts des Anciens que leur excellence, ont marché sur ses pas, et font ordinairement de ces discours, mais si vicieux qu'ils sont condamnés par les plus grossiers du peuple.

Sénèque est présenté ici comme celui qui assure la transition entre les dramaturges grecs, qui ont fort peu pratiqué l'aparté, et les Modernes, qui en usent « ordinairement ». L'exception entre ces bornes est représentée par Plaute qui multiplie à l'excès, selon d'Aubignac, ces passages⁷. Quant à savoir si Sénèque les pratique avec maîtrise, c'est ce que la suite de l'enquête examine.

1.2. Configuration du dispositif : qui ne parle pas à qui ?

On peut ensuite se demander combien de personnages sont impliqués dans les apartés et qui est mis à l'écart de qui. Le plus souvent l'aparté sépare un seul personnage d'un autre (Mégare / Lycus ; Agamemnon / Pyrrhus ; Hélène / Andromaque ou Andromaque / Hélène ;

³. Le total varie exactement de 186 à 202 vers, selon que l'on inclut les vers 179-186a de *Médée* ou non.

⁴. On pense ici à l'attitude d'un personnage décrit comme *auersus* par Donat : cf. la contribution de B. Bureau et C. Nicolas dans ce volume (1.1 La gestuelle de l'aparté : *auersus*, p. 150-154).

⁵. Dans la nouvelle traduction de la C.U.F. pour la collection « Classiques en Poche », O. Sers 2011 : 419 et 425 distingue les deux scènes, avec Thyeste et ses enfants « en vue de Mycènes » avant cet aparté puis « les mêmes, au palais » avec l'aparté d'Atrée. Cf. la remarque de J.-P. Aygon (1.3.4. Monologue d'entrée en scène avec aparté *lato sensu* dans *Thyeste* v. 491-507, p. 56) à ce propos et la mise en scène d'E. Baudou de ce passage : <https://www.facebook.com/pages/Presses-Universitaires-de-Vincennes/487913034589512>; rajouter lien vers site GDR THEATHRE ; rajouter lien vers site HiSoMA UMR 5189.

⁶. Cf. le commentaire de J.-P. Aygon sur cette remarque dans la note 21 de sa contribution.

⁷. Sans porter de jugement de valeur comme le théoricien, l'ampleur des relevés de C. Filoche abonde en son sens quand il dit que Plaute « fait des A-parte presque partout ».

Médée / Créon ou Créon / Médée ; Médée / Jason ; La nourrice / Phèdre ; La Nourrice / Hippolyte ; Phèdre / Hippolyte ; Œdipe / Jocaste ; Thyeste / Tantale). On a bien des divergences de vues entre partisans d'un même camp (Agamemnon / Pyrrhus ; Œdipe / Jocaste) ou bien entre ennemis, de toujours (Mégare / Lycus ; Médée / Créon), ou plus récents (Médée / Jason). On peut s'attarder sur le cas intéressant du double aparté mené alternativement par Andromaque et Hélène, chaque personnage se cachant de l'autre (*Tro.* 925b-26a et 926b-27a). En effet, Hélène avoue qu'elle ne peut retenir ses larmes puis Andromaque s'interroge sur le sens de ces larmes, sans questionner directement Hélène, mais en parlant à la troisième personne. On comprend en fait *a posteriori*, par ces interrogations non adressées, qu'Hélène parlait en aparté, sinon la rupture énonciative introduite par Andromaque ne serait pas logique. Hélène tente de cacher cette réaction corporelle involontaire, en vain, puisqu'Andromaque la décrit. Le dialogue ne se noue qu'après, quand Andromaque lui intime de parler (*fare*, v. 927b).

Pendant le dispositif se complexifie quand un personnage en exclut deux autres (Lycus / Mégare et Amphitryon ; Jocaste / Étéocle et Polynice ; Créon / Médée et la nourrice ; Jason / Médée et la nourrice ; Thyeste / ses fils) ou même davantage (Hélène / les femmes troyennes ; Œdipe / Créon, le chœur ; Œdipe / Créon *et alii* ; Œdipe / Jocaste *et alii*⁸ ; Atrée / Thyeste et ses fils). L'opposition n'est plus faite de divers face à face mais de jeux d'alliances, comme entre Mégare et Amphitryon luttant tous deux contre l'usurpateur, entre Médée et sa nourrice contre Jason et Créon ; un conflit triangulaire peut même s'accroître (Jocaste opposée à ses deux fils eux-mêmes opposés entre eux).

L'exemple le plus intéressant est sans conteste celui des *Troyennes*, quand Andromaque et Ulysse parlent tour à tour en aparté. Il ne faut pas oublier que chaque fois, le vieillard est aux côtés d'Andromaque et peut entendre sans problème ses apartés, dont il est même le confident, au moins pour le premier (*Tro.* v. 519-523), car on ignore quand il quitte la scène ensuite⁹. Mais il faut aussi penser à la présence d'Astyanax, entré en scène avec sa mère au vers 409 ; Astyanax auquel Andromaque s'adresse dans toute sa tirade à partir du vers 461 (*O nate...*), qui est l'enjeu du dialogue avec le vieillard (v. 512b-518) et qui enfin est caché dans le tombeau de son père (v. 519-521). Il n'est plus visible sur scène, mais étant caché dans le tombeau, très certainement un élément du décor, il peut, éventuellement, entendre tout ce qui se dit à son sujet, entre sa mère et Ulysse¹⁰. Si c'est le cas, il assiste aux balancements de la première, aux menaces du second, et l'on imagine le retentissement du vers 630, quand Ulysse prêche le faux pour savoir le vrai (*Bene est. Tenetur. Perge, festina, attrahe* « C'est bien, on le tient. Continue, fais vite, tire-le »), et la charge émotionnelle accompagnant la sortie de la cachette du petit garçon, qui n'intervient que deux-cents vers plus loin (v. 707), et celle de ses uniques paroles, encore une centaine de vers plus loin (v. 792a), pour demander pitié...

1.3. Les bornes des apartés

Les bornes ne constituent pas un critère de détermination des apartés : c'est-à-dire qu'il n'y a pas, chez Sénèque, de forme fixe pour un type d'aparté ; cela veut dire aussi que l'aparté s'y reconnaît à des indices liés à la logique de la communication, et non à des indices formels¹¹. Cependant il est des cas où les bornes sont plus spécifiquement marquées et il est

⁸. Si l'on accepte l'interprétation de ces apartés dans *Œdipe*, v. 659 *sqq.* et v. 860 (*cf.* tableau de J.-P. Aygon, p. 63-64).

⁹. C'est pourquoi il reste mentionné dans le tableau de J.-P. Aygon, p. 59.

¹⁰. Ce n'est pas une certitude, car le déplacement d'Andromaque (v. 514 : *procul hinc recede* et v. 516 : *referamus hinc pedem*) crée une importante distance entre eux.

¹¹. C'est aussi le cas dans la comédie plautinienne : *cf.* l'étude de C. Filoche et sa discussion des bornes des apartés, très variées, dans ce volume.

intéressant de les noter, en particulier quand les personnages soulignent eux-mêmes que le passage ne peut que se dire en aparté. Nous pensons par exemple au cas le plus significatif où le vieillard, dans les *Troyennes*, demande le silence à Andromaque, juste avant qu'elle ne parle, car Ulysse approche et il s'agit de lui cacher le trouble qu'il suscite et la description très critique qu'Andromaque fait de lui.

Observons pour commencer les marqueurs d'entrée en aparté. Le plus souvent, ce sont des noms, pronoms et adverbes¹² de la modalité interrogative qui les introduisent. Le personnage s'adresse à lui-même, en soulignant parfois qu'il s'adresse à son âme, par le vocatif *anime*, assez présent, ou s'interpellant lui-même, là aussi logiquement au vocatif (*Tro.* v. 607-618 *Quid agis, Vlixé ?* ; *Phoen.* v. 459-464a *cui* ; *Phae.* v. 425b-430 *quid dubitas ?* ; *Phae.* v. 719-724 *anime, quid segnis stupes ?* ; *Oed.* v. 103-105 et 860 *quid quaeris ultra ?*). Le personnage peut parler d'un autre à la troisième personne, le tiers exclu, comme quand Mégare s'interroge sur les motivations de Lycus (*Herc. F.* v. 358-359a) ou quand Médée se demande qui entre (*Med.* v. 177-178). Assez souvent également, ces apartés relèvent de la modalité jussive, quand le personnage s'adresse à lui-même avant d'oser quelque chose (*Herc. F.* v. 354-357 *temptemus* ; *Phae.* v. 592-599a *aude anime et en, incipe, anime* ; *Thy.* v. 491-507). La modalité exclamative est finalement assez peu représentée, hormis peut-être aux vers 663-666a de *Phèdre*. Reste la modalité simplement affirmative, dans les apartés descriptifs, accompagnés de déictiques, qu'il s'agisse de description d'entrée en scène (*Herc. F.* v. 329-331 *ecce* ; *Med.* v. 186b-187) ou de description d'un autre personnage déjà présent sur scène, le personnage exclu (*Tro.* v. 625-626 ; *Med.* v. 445-446 et 549b-550 ; *Phae.* v. 580-586) ou le locuteur lui-même (*Tro.* v. 623-624 ; *Phae.* v. 136-139 ; *Oed.* v. 206-09 et 659-667 / 668).

Enfin plusieurs modalités peuvent être combinées. Citons l'exclamation d'Andromaque qui décrit Hélène en train de pleurer et puis sa question sur la raison de ces pleurs (*Tro.* v. 926b-927a) ; l'exclamation d'Ulysse (*bene est : tenetur*) puis l'exhortation (*Tro.* v. 630 *perge, festina, attrahe*) ; ou l'exclamation de Phèdre (v. v. 634-635 *O spes amantum credula, o fallax Amor !*) et son auto-exhortation *Precibus admotis agam*).

Le seuil des apartés est finalement assez facilement repérable, même s'il y a quelques cas plus délicats, soit parce qu'ils sont marqués *a posteriori* (*Herc. F.* v. 414-418, où c'est à la fin du premier vers, avec le verbe *tremor*, que l'on comprend que Mégare parle d'elle et se parle à elle-même et au début du deuxième vers que l'interrogation se pose) ; soit parce qu'ils ne sont pas détachés par un mot précis mais par une modalité d'énonciation qui fait rupture avec la précédente (*Tro.* v. 250-252a ; *Tro.* v. 861-871a ; *Tro.* v. 925b-926a ; *Oed.* v. 206-209 et 659-667 / 668) ; soit parce que, dans un monologue d'entrée en scène, n'est pas clairement signalé le moment où le personnage s'aperçoit qu'un ou plusieurs autres sont présents (Créon, *Med.* v. 179 *sqq.*).

La limite finale est, elle, plus souvent difficile à définir. Commençons cette fois par les cas sur lesquels le doute domine, avant de mentionner les exemples les plus clairs. Le début de la tirade d'Agamemnon dans les *Troyennes* (v. 250 *sqq.*) constitue par exemple un aparté possible et vraisemblable : si l'on accepte qu'Agamemnon veut cacher sa critique à Pyrrhus et qu'il y a rupture dans le dialogue, on préférera lire ces premiers vers en aparté. Mais où faut-il voir la reprise du dialogue ? Est-ce dès la fin de la description des défauts de la jeunesse en général, et de Pyrrhus en particulier (v. 252b) ou faut-il inclure l'auto-description d'Agamemnon lui-même, rappelant par contraste sa propre *patientia* ? Dans le premier cas, il pourrait faire réflexion seulement pour lui-même, pour s'inciter à la clémence et au calme vis-

¹². Notés en gras dans la première colonne du tableau de J.-P. Aygon.

à-vis de Pyrrhus ; dans le second, il mentionnerait sa vertu pour y inciter son interlocuteur. La *sententia* concluant sur le lien entre patience et puissance nous incite plutôt à choisir la première solution, car la puissance concerne le seul Agamemnon. En tout cas, la suite, avec la question *quid... aspergis* v. 255-256, rompt clairement cette réflexion et s'adresse à nouveau au jeune homme.

On peut réfléchir également au moment précis où Œdipe finit un aparté excluant Créon (v. 659 *sqq.*). Il oppose les symptômes de sa peur, bien réelle, aux crimes dont on l'accuse, injustement selon lui. Il pense découvrir brusquement l'origine de la méprise : il s'agit d'une « ruse perfide » (*callidi doli* v. 668). F.-R. Chaumartin, l'éditeur de la C.U.F., considère que ce vers de fausse reconnaissance n'appartient plus à l'aparté (un tiret final au v. 657 l'en sépare), mais on pourrait imaginer qu'Œdipe se parle encore à lui-même et ne se tourne vers Créon que pour s'exclamer ensuite, au v. 669 : *mentitur ista [...] uates*, « le devin forge ces mensonges » ; à moins que ce vers, dans un système plus souple que ce que nous décrivons, fasse transition entre les deux modalités. Dans une mise en scène, le personnage pourrait marquer cette transition par un décrochage quelconque (déplacement, changement de volume de voix) dans le temps précis de la prononciation de ce vers.

Hormis ces cas d'hésitation possible, il en est où les limites sont plus nettes. Nous n'avons pas, dans la tragédie, de cas où l'aparté est surpris et où l'échec marquerait clairement sa fin¹³. On ne citera pas non plus les cas où l'aparté est rompu par la réplique d'un autre personnage : la limite est alors évidente. Quand le personnage continue de parler, il y a d'autres moyens soulignant le changement : par deux fois le nom du personnage exclu apparaît à la fin de l'aparté, comme *Lycus* (qui entre en scène après le v. 331 d'*Herc. F.*) et *Vlixes* (*Tro.* v. 519-523), où la borne est cependant un peu moins nette parce que le terme est suivi de quelques mots de caractérisation. Le nom du personnage peut aussi apparaître au début de la reprise du dialogue, tel celui d'Ulysse prononcé par Andromaque après qu'elle s'est cachée de lui (*Tro.* v. 686-691a ; puis v. 691b-692 *Ad genua accido / supplex, Vlixes*) ; telle l'apostrophe à Polyxène, qualifiée de « noble vierge » (*generosa uirgo* v. 872) par Hélène alors même qu'elle vient de mettre au point la ruse trompant « la sœur de Pâris » (*Paridis soror, Tro.* v. 867). On appréciera la différence entre les deux désignations, l'une (*Paridis soror*), en aparté, plus neutre, met toutefois l'accent sur le lien entre Hélène et Polyxène, autrement dit le séducteur Pâris, à l'origine des maux d'Hélène ; l'autre (*generosa uirgo*), dialoguée, flattant le personnage et annonçant la hauteur d'âme qui définira Polyxène jusque dans la mort.

D'autres fois, c'est la modalité d'énonciation qui change et marque la fin de l'aparté. Le locuteur, après avoir parlé pour lui-même, s'adresse à de nouveaux interlocuteurs, comme le fait Créon en appelant ses hommes (*Med.* v. 188-189, *arcete famuli [...] iubete*) : la rupture est claire. Phèdre, elle, passe de l'auto-exhortation (*Phae.* v. 592-599a) à la prière (*precor*) adressée à Hippolyte, ou passe de l'invocation à sa sœur à la supplication adressée au même Hippolyte (*Phae.* v. 663-666a). Il ne s'agit d'ailleurs pas tant, dans ce cas, d'une rupture qu'un glissement, par l'intermédiaire du vers 666, dont le premier hémistiche comprend des pronoms de la première et de la deuxième personne (*te* et *me*), ce qui permet de renouer le dialogue, et dont le second amorce le discours et la posture de supplication (*En supplex iacet / adlapsa genibus*, « Voilà, suppliante, par terre, je tombe à tes genoux », v. 666b-667a). On imagine très bien une Phèdre d'abord tendue vers le ciel dans son invocation puis se jetant à

¹³. À la différence de la comédie, où dans l'*Aulularia* par exemple, l'aparté d'Euclion v. 188-189 a été surpris et entendu par Mégadore ; cf. encore *Asin.* v. 446 et *Casina* v. 234, où l'aparté est suivi d'une réponse (cf. ici les commentaires de C. Filoche dans son tableau, *ad loc.*). Dans la *Nea*, C. Cusset et N. Lhostis ont montré (p. 90-93, 4. L'aparté comme ressort de distanciation dans la *Perikeiromenè*) qu'il n'y a pas vraiment de cas où le contenu de l'aparté est surpris mais que le procédé lui-même est en partie déconstruit pour servir la dramaturgie de la reconnaissance.

bas pour sa prière. Mentionnons un dernier cas de changement d'énonciation, celui où Atrée décrit pour lui-même son frère, « le fauve enfermé dans les filets » (*plagis [...] clausa dispositis fera*, *Thy.* v. 491-507). Il termine fort explicitement sur une exhortation (*praestetur fides*, « donnons-lui notre parole », v. 507b) qui montre bien son intention de le duper, avant de s'adresser à lui (*Complexus mihi / redde expetitos*, « Rends-moi des étreintes tant désirées », v. 508b-509a). Faut-il s'interroger sur le sentiment qui précède (*fratrem iuuat uidere*, « J'ai joie à revoir mon frère », v. 508b) ? Là encore, il semble que cet hémistiche fasse transition et que, si une première lecture spontanée en fait le début du dialogue, il s'adresse tant à Thyeste qu'à Atrée lui-même, et que les termes sont à double sens : la joie qu'éprouve Atrée n'est pas celle, sincère, que croit Thyeste, et le mot *fratrem* n'a pas les mêmes connotations pour les deux personnages.

Tout aussi habiles sont des transitions moins marquées. Il y a continuité stylistique entre la *sententia* terminant une réflexion de la nourrice (*Phae.* v. 136-139, qui est un aparté seulement possible : nous y reviendrons) et les *sententiae* commençant le dialogue adressé à Phèdre (v. 140-141), mais le principe selon lequel « le voisinage de la liberté rend la vieillesse courageuse » (*fortem facit uicina libertas senem*, v. 139) est un encouragement à parler sans crainte à Phèdre, tandis que les phrases « D'abord, l'honnêteté, c'est la volonté et la fidélité au droit chemin ; ensuite, la pudeur, c'est connaître la mesure de ses fautes » (*Honesta primum est uelle nec labi uia, / pudor est secundus nosse peccandi modum*, v. 140-141) sont des leçons adressées à Phèdre. Les deux *sententiae*, affirmatives, entendent donner un cadre au dialogue qui rendra les interrogations et les critiques suivantes plus efficaces.

Cette description des bornes des apartés nous montre combien Sénèque utilise le procédé avec souplesse, faisant varier les décrochages énonciatifs et les adaptant au mieux à la situation dramatique.

2. Contenu et fonctions des apartés

Passons maintenant à l'interprétation du contenu et des fonctions des apartés. La question que nous poserons essentiellement est la suivante : qu'y a-t-il à cacher et quelle est la nécessité dramatique et / ou dramaturgique d'un aparté, par tel personnage, à tel moment de l'action ?

2.1. Fonction technique

Il nous semble qu'on peut distinguer une classe d'apartés remplissant une fonction « technique », semblable à celle dont parle P. Pavis pour les monologues d'exposition¹⁴. Dans cette classe entrent tous les apartés nécessaires à la dramaturgie, que ce soit pour introduire une simple entrée en scène ou pour souligner tel jeu d'acteur.

2.1.1. Description d'entrée en scène

Nous avons vu que les descriptions ou perceptions d'entrées en scène ne s'accompagnent pas systématiquement d'un aparté puisque manque parfois le critère de l'intention de dissimulation (et que celui de la rupture du dialogue manque toujours) ; nous ne revenons pas sur ce point. Parmi les cas relevés, certains, spécifiques, valent la peine d'être étudiés de plus près, notamment la description par Andromaque de l'entrée d'Ulysse (*Tro.* v. 519-523), qui est tout sauf banale. On a vu que le *senex* a exhorté Andromaque à tenir sa

¹⁴. Pavis 1980 : s. v. « monologue ». Précisons que nous forgeons ici notre propre typologie, puisque celles que nous avons rencontrées ne reflètent pas parfaitement ce que nous avons dans le texte de Sénèque. Ainsi les apartés de « connivence avec le public » ou d'« adresse au public » repérés par P. Pavis nous semblent absents du corpus ; les apartés de « prise de conscience » quant à eux ne nous ont pas paru mériter une rubrique séparée et nous les avons inclus (comme Ulysse *Tro.* v. 607 *sqq*) dans la fonction délibérative.

langue, à réprimer ses plaintes, en vain : elle adresse des ordres à la terre et à Hector, pour qu'ils cachent son fils, puis elle constate l'arrivée d'Ulysse en insistant sur « ses pas et son visage douteux » (*dubio gradu uultuque*). L'aparté contient une supplique très importante, la demande de protection, maintenant qu'Astyanax a été caché dans le tombeau (*cf.* les mots du *senex* : *claustra commissum tegunt*, v. 512b), ultime précaution qui ne doit évidemment pas être entendue par l'ennemi qui arrive. C'est l'aparté qui crée la grande tension entre les ordres du *senex* qui ne sont pas suivis d'effet et l'entrée d'Ulysse, qui représente le danger suprême à venir.

On peut rattacher à ce type d'aparté technique les deux apartés accompagnant l'entrée en scène de Lycus : *Herc. F.* v. 354-357 et 358-359a. Des vers à 332 à 353, il s'agit d'un monologue d'entrée en scène de Lycus, qui n'a pas encore vu les autres personnages présents (Mégare et Amphitryon) ; il réfléchit à haute voix tout en s'avancant en direction de Mégare, qu'il ne voit pas encore, et celle-ci ne l'entend sans doute pas non plus. Puis v. 354-357 il la voit et la décrit (description de son voile, de sa position, et de la présence d'Amphitryon à ses côtés) et aux v. 358-359a, symétriquement, Mégare le voit s'approcher et se parle à elle-même, sans qu'il entende. Le dialogue ne se noue qu'au v. 359b, quand Lycus s'adresse solennellement à Mégare et applique la stratégie qu'il a annoncée plus haut. On voit que la prise en compte de ces deux apartés permet de mieux saisir l'occupation de l'espace scénique par les personnages et qu'il y a un vrai souci du dramaturge de les faire se rencontrer mais de façon différée¹⁵, seulement après que Lycus a exposé sa stratégie. Le public, qui en sait plus que Mégare, attend de voir comment il va dire ce qu'il a annoncé et le plaisir de l'attente est ménagé par cette entrée en scène travaillée par les apartés.

2.1.2. Observation et description d'un personnage présent sur scène

Assez proches, puisque descriptifs, sont les apartés d'un personnage en scrutant un autre pour déceler des signes destinés à l'aiguiller sur la conduite à tenir. Ce sont les apartés en série des *Troyennes*, où tout d'abord (*Tro.* v. 607-618) Ulysse met au point une stratégie d'observation de la mère pour déceler des indices de ruse : il devra vérifier si elle éprouve plus de crainte que de chagrin, auquel cas cela signifie qu'elle a encore quelqu'un à perdre. Parallèlement, dans un bref aparté cette fois (*Tro.* v. 623-624), Andromaque décrit les signes de sa peur. Dans un troisième temps, Ulysse décrit, toujours en aparté, ce qu'il vient de voir (*intremuit*), ce qui est une confirmation de ce qu'il avait pressenti (*magis haec timet quam maeret*, « cette femme éprouve davantage de peur que d'affliction », v. 618). Ces signes sont non seulement révélateurs de l'intériorité d'Andromaque mais aussi de la situation dramatique (au double sens du terme : on est à un moment de l'action où Astyanax est encore vivant, mais où sa mère sait que le piège se resserre sur elle et sur lui). Ce langage du corps est souvent signifiant sur la scène sénéquienne¹⁶. Le corps, ici non maîtrisé, dit la vérité alors que les mots mentent¹⁷. Ce qui importe ici, c'est de voir que l'aparté, traditionnellement défini comme un dévoilement des mouvements de l'âme, est aussi l'occasion de révéler les mouvements du corps, qu'ils soient décrits par celui qui les voit ou par celui qui les produit.

¹⁵. C'est un usage récurrent que ce retardement du dialogue sur la scène romaine, tant comique que tragique, par la mise en parallèle de monologues qui s'ignorent, réciproquement ou non (*cf.* J.-P. Aygon sur ce phénomène : 1.3.5. Les monologues d'entrée en scène sans aparté dans *Agamemnon* et *Thyeste*, p. 56-57).

¹⁶. Assez souvent ailleurs, le personnage décrit les symptômes physiques qu'il éprouve : Mégare parle de son horreur et de ses tremblements mais doit cacher sa peur à Lycus (*Herc. F.* v. 414-418) ; de même Œdipe est secoué par l'horreur mais se doit, en tant que roi, d'afficher contrôle et fermeté devant Créon qui arrive (*Ed.* v. 206-209) ; plus tard, il souligne ses tremblements et sa crainte devant une situation qu'il a voulu à tout prix éviter (*Ed.* v. 659-667), en écartant Créon de ses doutes pour mieux pouvoir ensuite l'accuser de complot.

¹⁷. D'un point de vue stoïcien, âme et corps sont de toutes façons liés, et ne donnent en général pas de signe contradictoire. Mais toute émotion ne se laisse pas voir et un signe peut être mal interprété. *Cf.* Aygon 2005 : 405-406 et 2011 : 217-226.

On observe la même attention portée aux signes corporels involontaires plus loin, lors de la scène entre Hélène et Andromaque (*Tro.* v. 925b-926a et 926b-927a) : les deux rapides apartés permettent de montrer qu'Hélène ne peut empêcher son corps de la trahir, alors qu'elle sent ses larmes monter. Réciproquement, Andromaque observe ces larmes sur le visage d'Hélène et en conclut qu'il y a quelque chose de faux dans son plaidoyer ; alors qu'elle a réussi à faire croire jusqu'alors aux noces de Polyxène et de Pyrrhus, c'est juste après qu'elle va avouer que la jeune fille doit en fait être sacrifiée. L'aparté ne vaut pas tant ici comme « didascalie interne », indiquant un jeu de scène (toujours facultatif puisque le langage suffit à créer la réalité des larmes), mais il souligne la duplicité d'Hélène et explique la lucidité d'Andromaque, qui a saisi son double jeu.

Quant à Jason, ce ne sont pas des signes corporels qu'il livre à la sagacité de Médée, mais des paroles qui vont fonctionner comme des indices la mettant sur la piste du moyen de se venger. Après qu'il a avoué tout son amour pour ses enfants, Médée s'interroge en aparté : « C'est à ce point qu'il aime ses enfants ? » (*Sic natos amat ?*, *Med.* v. 549b-550). Elle comprend qu'il vient de se découvrir (*patuit locus*, v. 550b) et que c'est par là qu'il faudra passer pour l'atteindre. Médée tire immédiatement les conséquences de cet événement en annonçant *Bene est, tenetur* (v. 550a), formule exactement reprise par Ulysse (*Tro.* v. 630) mais au sens propre, en parlant d'Astyanax¹⁸. Revenons sur ce vers que nous avons mentionné dans notre catalogue. Il s'agit d'un aparté possible, mais particulier, au sens où il y a rupture du dialogue (Ulysse s'adresse à ses hommes et non plus à Andromaque), mais non véritable intention de cacher ce que précisément Andromaque doit entendre pour qu'elle ait une réaction qui la démasquera. Il y a là un jeu avec le procédé, parce qu'on peut imaginer qu'Ulysse feint tout de même de cacher sa « découverte » à la mère pour un temps, en faisant mine de ne s'adresser qu'à ses soldats, avant de feindre l'étonnement devant la réaction de la mère. On retrouve également ce verbe sous la forme *tenemus* au v. 668 d'*Œdipe* – vers de transition, cf. *supra* – pour dire qu'il tient les acteurs du complot qu'il croit avoir mis à jour.

Dans tous ces passages, les apartés annoncent au spectateur une ruse ou une dissimulation, intégrée à une stratégie mise en place par un personnage au détriment d'un autre, dans un rapport de forces savamment construit.

2.2. Fonction lyrique

Une autre classe d'apartés serait à rattacher à la fonction lyrique, c'est-à-dire celle, au sens large, d'expression des sentiments¹⁹. Il peut s'agir de sentiment que le personnage livre sur lui-même ou de sentiments qu'il exprime à propos des autres, et dans ce cas ils sont souvent critiques.

2.2.1. Apertés d'autoréflexivité²⁰

Quand un personnage révèle ses propres mouvements d'âme, ses tourments, sans duplicité, l'aparté est tout proche des monologues délibératifs : le locuteur prend le temps de la réflexion avant d'agir, à la réserve près qu'il doit, pour une raison ou une autre, cacher ce moment où il se soustrait au dialogue.

C'est Phèdre qui s'adresse à sa sœur Ariane (*Phae.* v. 663-666a) : dire l'emprise de Thésée sur sa sœur n'est pas nouveau, mais c'est l'emprise d'Hippolyte sur elle-même qui l'est.

C'est également Hélène qui se lamente sur son sort (*Tro.* v. 861-871a), mais dans cet

¹⁸. Les deux personnages insistent sur le lieu de leur découverte (*hac hac parte quaerenda est mihi* pour Ulysse et *uulneri patuit locus* pour Médée) : ils viennent de découvrir le point faible de l'adversaire et savent que leur ruse se joue à ce moment et à cet endroit-là.

¹⁹. Roesch 2007 : 74 a souligné que les apartés avaient souvent chez Plaute un caractère émotionnel.

²⁰. Nous empruntons la terminologie d'apertés « d'autoréflexivité » à Pavis 1980 : s. v. « aparté ».

aparté et les suivants il y a duplicité, ce qui conduit naturellement à utiliser le procédé : Hélène justifie son entreprise de duperie par le principe selon lequel « mourir sans connaître l'angoisse de la mort est une mort souhaitable ».

Mégare installe aussi une distance entre son état intérieur et son discours (*Herc. F.* v. 414-418). Dans l'aparté, elle analyse sa réaction (l'effroi, alors qu'elle n'a pas tremblé au milieu du fracas des armes) et prend son élan pour annoncer avec vigueur à Lycus son refus d'une union avec lui. Grâce à l'aparté se crée une distorsion intéressante entre ce qu'elle éprouve (la peur) et ce qu'elle affiche (une détermination courageuse et ferme), distorsion spectaculaire et nécessaire à l'intelligence de la scène.

Tout aussi fort est le contraste entre les sentiments exprimés par Atrée en aparté (*Thy.* v. 491-507) et ceux qu'il exprime quand il s'adresse à son frère. L'aparté est essentiellement consacré à la description de sa haine (nommée tour à tour *odia*, *dolor*, *ira*), à travers la métaphore de la bête sauvage prise dans les filets (v. 491) et la comparaison entre un chien et sa proie (v. 497-503 *Sic...*). Atrée, comme le chien flairant un gibier tout proche, lutte contre son excitation et peine à cacher sa rage alors que c'est nécessaire (« qu'elle soit dissimulée cependant », *tamen tegatur*, v. 505a). Puis, dans le dialogue, il reprend ces termes *irarum* et *odia* mais pour, soi-disant, les bannir. Le piège qu'il a décrit en mots se réalise maintenant en actes, par ces paroles dont le spectateur saisit toute la fausseté et l'ironie, grâce à l'aparté.

2.2.2. Apartés critiques

C'est une autre raison qui motive les personnages se laissant aller au blâme d'autrui. La critique, formulée en aparté, les protège de réactions trop violentes, comme celles dont se méfie Agamemnon en ce qui concerne Pyrrhus (*Tro.* v. 250-254), ou comme la nourrice à propos d'Hippolyte (*Phae.* v. 580-582). Dans la comparaison qu'elle en fait avec un dur rocher, elle commente ce qu'il vient de dire (« il dédaigne mes paroles ») et profère en même temps un jugement plus général sur ce jeune homme qui résiste à ses tentatives de séduction. La nécessité de cacher des paroles qui montrent sa manœuvre est ici évidente.

Non moins évidente est celle qui sous-tend l'aparté de Mégare (*Herc. F.* v. 358-359a), aparté doublement fonctionnel : elle livre une violente critique de celui qu'elle décrit (*iste, generis nostri exitium ac lues*, « cet individu, mort et fléau de notre race, v. 358), et s'interroge sur la conduite que s'apprête à tenir Lycus. Cette interrogation à part soi sur les intentions de l'ennemi permet au dramaturge de donner un relief tout particulier au discours de Lycus, discrédité d'emblée auprès du spectateur et presque ridiculisé.

Signalons enfin les apartés parallèles de Médée et de Créon qui rivalisent d'amabilités... (*Med.* v. 177-178 et 179-187). Médée souligne l'entrée en scène de Créon en le qualifiant de « superbe » (*tumidus*), tandis que Créon fait réflexion, dans un aparté possible, sur ce qu'elle machine. Il dévoile ses premières intentions criminelles et la traite de « pernicieux fléau » (*pessimam luem*, v. 183), essaie de la percer à jour avant de nouer le dialogue avec elle, afin de s'armer correctement contre cette magicienne rusée (« connue est sa ruse », *nota fraus*, v. 181). Il éveille en outre l'intérêt des spectateurs par ses questions (qui épargnera-t-elle ?), tout en créant un effet d'ironie tragique, puisque le public sait bien ce que Médée va faire.

Ainsi, les apartés dévoilent-ils les sentiments des personnages, et par conséquent les créent, puisque, au théâtre, ce sont les mots qui font exister la chose. Sur la scène de Sénèque, où les passions dominent et fonctionnent comme des ressorts essentiels de l'action, les apartés « lyriques » rejoignent la fonction éthopoiétique et servent la dramaturgie.

2.3. Fonction argumentative

2.3.1. Dans des délibérations

L'intériorité des personnages est également extériorisée dans les apartés qui livrent non plus des sentiments mais des arguments, quoique les deux puissent être réunis, alors que

l'analyse sépare ce qui est mêlé dans les textes. Mentionnons pour exemple de cette superposition l'aparté qui entrecoupe le dialogue que Phèdre a noué avec Hippolyte (*Phae.* v. 634-635), où elle mêle en quelques vers les visées réflexive (« Ô espoir crédule des amants, ô Amour trompeur ! », *O spes amantum, credula, o fallax Amor!* v. 634) et délibérative (« Ai-je assez parlé ? », *Satisne dixi ?*, v. 635a). Dans la tragédie, où les personnages se trouvent souvent dans des situations aporétiques, cette dimension délibérative, où ils pèsent le pour et le contre pour savoir que faire, est importante.

Ainsi Jocaste (*Phoen.* v. 377-386) qui souhaiterait faire cesser le conflit entre ses fils, mais balance entre deux partis – soutenir l'aspiration légitime au trône de Polynice, en vertu du traité ayant stipulé l'alternance du pouvoir, et condamner les moyens, armés, de le faire – puisque cela revient à choisir un fils aux dépens de l'autre, situation intenable pour une mère. Mais à la fin de l'aparté, elle choisit quand même, selon ce que lui dicte son cœur, le parti du plus faible, c'est-à-dire Étéocle, qui n'est soutenu de personne. Plus tard, quand elle se trouve en leur présence (*Phoen.* v. 459-464a), elle hésite encore pour savoir qui supplier en premier, et se décide là encore à la fin de l'aparté. Dans les deux tirades, l'expression de l'égalité (*utrimque* v. 380 ; *sed utrumque quamuis diligam affectu pari* v. 383 *et in utramque partem ducor affectu pari* v. 461 ; *duos* v. 463), de la réciprocité (*alteri, alterius*, v. 382-3 ; *alterna prece* v. 459) et de la comparaison (*melior et deterior* v. 384 ; *magis*, v. 385 ; *prius* v. 460) montre bien la détresse de la mère acculée au choix.

Andromaque, dans un aparté qui est un modèle du genre, se montre divisée entre son statut de mère et celui d'épouse (*Tro.* v. 642-662), et oscille entre soutenir la cause de son défunt époux, le respect de sa sépulture et celle de son fils, qui pourrait venger son père. Elle s'interroge d'ailleurs en parlant à la première personne du pluriel (*quid agimus ?* – alors que peu après elle se demandera simplement *quid agis ?* v. 686). On y voit très bien ses balancements successifs²¹ et elle-même emploie le terme imagé de *fluctuaris* (v. 657) pour dire ses flottements²². Dans un premier temps, c'est l'épouse qui l'emporte (v. 644b-650), puisqu'Andromaque préfère laisser la vie sauve à Astyanax mais seulement pour continuer à voir le visage d'Hector en lui, puis elle préfère qu'il meure, afin de préserver le tombeau. Dans un deuxième temps, c'est la mère qui réagit (v. 651-652a, avec la répétition du verbe *poteris... poteris...*) ne pensant pas supporter le meurtre de son enfant. Dans un troisième temps, l'épouse reprend le dessus (v. 652b-656, où le verbe *potero*, allitérant avec *perpetiar*, semble témoigner de sa fermeté). Enfin elle s'interroge et s'exhorte à décider (v. 657 *sqq.*), multipliant encore les interrogations, pour ne prendre sa décision qu'au dernier vers de sa réplique : sauver « celui que craignent les Danaens », c'est-à-dire celui qui vit encore.

Phèdre, Jocaste et Andromaque livrent leurs tourments au spectateur pour justifier leur décision et leur action future, mais doivent les cacher à des oreilles hostiles. L'aparté est tout indiqué pour exposer ces choix impossibles, alors que le personnage se retrouve seul maître de la suite des événements.

2.3.2. Dans des auto-exhortations

Plus près de l'action encore, une fois qu'il a fait ses choix, le personnage s'adresse à lui-même pour se décider à passer à l'acte. Soit il s'exhorte à agir concrètement, soit il rassemble ses forces avant d'oser parler, ce qui revient au même au théâtre...

Revenons à Andromaque, quelques vers plus loin, quand Ulysse menace de tout détruire : elle n'est alors plus divisée, mais réagit seulement en tant que mère qui s'apprête à tout perdre (*Ruina mater et natum et uirum / prosternis una*, « Mère, dans une même ruine, tu jettes à bas et ton fils et ton mari », v. 686-687, dans *Tro.* v. 686-691a). Car en s'interrogeant

²¹. Cf. les termes montrant son déchirement entre les deux branches de l'alternative : *distrahit, geminus timor, hinc... illinc, pars utra, illinc, utrimque*.

²². Cf. Schmidt 2000 : 402-403.

(*quid agis ?*, « que fais-tu ? »)²³, elle critique déjà ce qu'elle vient de dire à Ulysse, des paroles de bluff : elle se rend compte que son mensonge ne fonctionne plus, ce qui la décide à l'implorer et à tout lui avouer. L'aparté permet de justifier ce revirement.

C'est dans *Phèdre* que nous trouvons les apartés argumentatifs les plus nombreux, prononcés par la nourrice et par Phèdre. La nourrice, au début, essaie de dissuader Phèdre d'aimer (*Phae.* v. 129 *sqq.*) en avançant des arguments d'ordre philosophique et psychologique (il faut vite chasser ces inclinations néfastes sinon cela devient vite trop tard) puis elle se livre à une critique socio-politique (v. 136-139) : l'orgueil royal répugne à se voir corrigé. Ces vers sont-ils un aparté ? Il est permis d'hésiter²⁴, parce que la nourrice semble faire réflexion pour elle-même (*nec me fugit*, « et il ne m'échappe pas », v. 136a) et s'encourager à parler avec plus de fermeté (*fortem facit uicina libertas senem*, « le voisinage de la liberté rend la vieillesse courageuse » v. 139) avant de se tourner à nouveau vers Phèdre. Elle pourrait ne pas cacher ses réflexions à sa maîtresse (et la conjonction *nec* v. 136 nous invite à relier cette réflexion à ce qui précède), mais ce serait, comme dans le cas d'Agamemnon parlant à Pyrrhus, moins habile.

Quand elle entend convaincre Hippolyte d'abandonner son mode de vie sauvage, elle se donne bon courage (v. 425-430) : elle y parle du *scelus* qu'elle s'apprête à commettre au service de la reine (*reges* v. 428 et *regii imperii* v. 430), de sa crainte et de son sens moral (*trepidamus ?* v. 427, *decus* v. 429 et *pudor* v. 430) qui doivent s'effacer devant le devoir à accomplir (*mandatum scelus*, « un crime commandé » v. 427). Évidemment Hippolyte ne doit pas entendre ces arguments qui ne le persuaderaient pas, au contraire...

C'est Phèdre qui ensuite s'exhorte à accomplir ce *mandatum tuum* (*Phae.* v. 592-599a). Là encore, les arguments devant la soutenir dans son passage à l'acte doivent être tenus secrets ; là encore il est question du *scelus*, qui est déjà en partie accompli puisqu'elle aime un être interdit (v. 594b-595a et 596a) et question du *pudor*, qui n'est d'aucune utilité puisqu'il vient trop tard (v. 595a). Dès lors Phèdre se persuade qu'elle n'a plus rien à perdre en parlant à Hippolyte. L'aparté permet également de voir comment elle décrit par avance le discours fallacieux qu'elle tiendra à Hippolyte, avec le verbe *abscondam* (« peut-être cacherai-je ma faute sous le flambeau de l'hymen », *forsan iugali crimen abscondam face*, v. 597) et le vers 598 où elle avoue que la fin justifie les moyens (« il est des crimes que le succès rend honorables », *honestam quaedam scelera successus facit*).

Conclusion

Ce qui ressort de la description de la place et des formes de l'aparté est la grande souplesse et la grande variété avec lesquelles Sénèque en use. On a vu les disparités existant entre les pièces : le grand nombre d'apartés frappe dans certaines, notamment dans les *Troyennes* où deux véritables « comédies » sont mises en scène (Andromaque et Ulysse se jouant l'un de l'autre et Hélène dupant les Troyennes), alors que d'autres en sont dépourvues. L'étude de ses fonctions nous révèle aussi sa richesse : il permet de mieux définir le personnage en lui-même, en proie à des conflits intérieurs – et l'on sait combien Sénèque est passionné par l'étude des mouvements de l'âme – et en proie à des conflits avec les autres. Ces rapports, problématiques, posent la question de savoir si l'on peut parler, jusqu'où, et comment. Or l'aparté est un moyen des plus efficaces pour éclairer les sentiments, contradictoires ou difficiles à exposer, qui animent les personnages devant prendre telle décision ; pour peser et faire valoir les arguments *pro et contra* qui doivent être envisagés avant le passage à un acte coupable.

Les répliques dites en aparté permettent tout à la fois de ralentir l'accomplissement de l'action, par ces pauses réflexives et délibératives, et de l'accélérer, par la mise en place de

²³. En posant la même question qu'Ulysse, *Tro.* v. 607 *sqq.* dans un aparté à la fonction semblable.

²⁴. C'est pourquoi J.-P. Aygon ne considère ces vers que comme un aparté vraisemblable dans son tableau, p. 61.

stratégies de ruse, de dissimulation, qui constituent le cœur des tragédies les plus riches en apartés (*Phèdre* et les *Troyennes*). Ce travail souligne enfin le véritable sens dramaturgique de Sénèque, qui prend en considération les questions d'entrée en scène et de leur perception, de placement dans l'espace des personnages, de la façon dont le dialogue se crée, se rompt et se renoue, en accentuant l'expression des tensions et des rapports de force entre les personnages, y compris dans les apartés *lato sensu* où un échange n'a pas encore été engagé. Cependant, nous ajouterions que si l'on voit un langage théâtral parfaitement maîtrisé de la part de Sénèque, au sein d'un art dramatique incontestable, on ne doit pas aller jusqu'à considérer dans les apartés les prémisses de didascalies internes : au théâtre, les mots suffisent toujours à créer la réalité et les apartés ne jouent pas (encore) les « utilités ».