



**HAL**  
open science

## À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique. Pascale Paré-Rey. L'aparté dans le théâtre antique. Un procédé dramaturgique à redécouvrir, Presses universitaires de Vincennes, 2015, Théâtres du monde, 9782842924195. hal-01445508

**HAL Id: hal-01445508**

**<https://hal.science/hal-01445508v1>**

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.

## Remerciements

Ce livre rassemble les contributions présentées lors de plusieurs rencontres qui se sont déroulées à l'Université Jean Moulin – Lyon 3 (atelier préparatoire, le 30 septembre 2011 et journées d'études, les 12 et 13 janvier 2012), et qui ont été soutenues par le GDR THEATHRE (GDR 3279), l'UMR HiSoMA (UMR 5189), le Département du Rhône et l'Association des Amis de la Maison de l'Orient. Je voudrais remercier ces partenaires, ainsi que le service de la recherche de l'Université Jean Moulin – Lyon 3, qui ont permis que cette publication voie le jour.

Ma reconnaissance va à Annelise Poulet, secrétaire du CEROR, pour son aide dans le montage et le suivi des dossiers ; elle va aussi, tout particulièrement, aux comédiens et techniciens qui ont travaillé sous la direction d'Estelle Baudou au spectacle dont la captation accompagne les contributions écrites : leur investissement sans faille contribue pour une large part à l'originalité et à l'intérêt de cette publication sur un double support, papier et numérique. Le film du spectacle est accessible en suivant ces liens :

<https://www.facebook.com/pages/Presses-Universitaires-de-Vincennes/487913034589512>

rajouter lien vers site GDR THEATHRE

rajouter lien vers site HiSoMA UMR 5189

Je souhaite enfin exprimer mes remerciements chaleureux à Myriam Fincker pour l'illustration originale de la couverture de cet ouvrage.

## À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique

Pascale Paré-Rey  
Université Lyon 3

Si la critique s'intéresse à l'aparté sur la scène moderne<sup>1</sup>, tout en le critiquant parfois ou le qualifiant de phénomène mineur, le théâtre antique fait encore figure de parent pauvre dans ces études. Est-ce à dire que le phénomène en est absent ? À bien regarder les textes, force est de répondre par la négative, car l'aparté, s'il n'est pas présent dans tous les genres dramatiques et à toutes les époques de manière égale, est pourtant connu des dramaturges grecs et latins et de leurs commentateurs. Il nous semble donc intéressant de nous pencher sur les facteurs de cette méconnaissance relative, et, surtout, de pallier ce manque.

La question n'est cependant pas facile à aborder, et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le silence des dramaturges anciens eux-mêmes, qui n'indiquent pas, dans les textes, quand un personnage parle en aparté, pas plus d'ailleurs qu'ils ne donnent d'autres précisions sur le jeu de l'acteur (la pratique didascalique n'existant pas encore) ou sur le mode d'énonciation (les cadres permettant de le définir sont ceux de la métrique et les acteurs comme le public savent qu'il s'agit de parties parlées, chantées ou en récitatif). Se posent donc, d'emblée, des difficultés de repérage de l'aparté dans les textes anciens. Les pratiques éditoriales modernes, ensuite : elles ne clarifient pas, loin de là, le statut des répliques. Très diverses, elles vont de la présentation « minimaliste » qui ne s'autorise aucune intervention sur le texte permettant d'en orienter la lecture, à la présentation « maximaliste » qui charge le texte d'annotations, en passant par un « interventionnisme » modéré<sup>2</sup>. Elles ne font pas preuve de cohérence dans leurs repérages, signalent quelques apartés mais en oublient aussi, ou en ajoutent qui ne paraissent pas justifiés, sans que ces choix soient explicités quelque part. Le vide théorique, enfin, des auteurs ayant écrit sur le théâtre : silence d'Aristote sur cette question<sup>3</sup> ; carence des informations, à Rome, sur les conditions de représentation – qui va de pair avec la mise à distance des acteurs, tant idéologique que politique – ; lacunes des informations sur le jeu des acteurs dans l'antiquité – malgré quelques études récentes<sup>4</sup>.

Ces obstacles ont entraîné l'adoption de certains principes communs et une méthode de travail particulière : nous avons procédé en deux temps, lors d'un atelier préparatoire où nous avons posé des éléments de définition, discuté la bibliographie et le corpus des textes à étudier. Dans un second temps, les journées d'études ont développé les questions soulevées, selon les axes de réflexion proposés lors de l'appel à communication. Ainsi les interventions sont parties de bases de discussion établies et sont d'emblée entrées au cœur du sujet.

Nous entendions tout d'abord permettre une grande diversité des approches, qui concernent cependant toutes l'écriture dramaturgique, au sens large du terme : conception des

---

<sup>1</sup>. L'aparté est un « procédé senti comme spécifiquement dramatique et caractéristique, voire caricatural, du théâtre », Fournier 1991a : 3.

<sup>2</sup>. Nous avons comparé les différentes façons d'éditer ce qui nous paraît incontestablement un aparté, celui d'Andromaque excluant Ulysse, à l'acte III des *Troyennes* de Sénèque. Il s'avère que les textes, latin et français (plus encore), diffèrent notablement dans leur aspect, ce qui conditionne inmanquablement leur lecture. Celle-ci est plus ou moins guidée par un ensemble d'artefacts (présentation typographique des répliques, présence ou absence de ponctuation et de didascalies). Parmi ceux que nous appelons les « minimalistes » figure Dupont 1990, qui n'insère aucune ponctuation et choisit une disposition typographique permettant seule de repérer des unités de sens ; parmi les « maximalistes », Fitch 2002 pratique la ponctuation et insère de nombreuses didascalies externes, comme [aside] ou [aloud] ; les « interventionnistes » sont Viansino 1993 et Chaumartin 1999, qui font usage de la ponctuation et de quelques signes typographiques comme les tirets.

<sup>3</sup>. Silence qui va de pair dans la *Poétique* avec l'absence, en général, de termes techniques concernant les éléments du spectacle – dont Aristote se désintéresse –, même si l'aparté dépasse le spectacle proprement dit.

<sup>4</sup>. Par exemple : Dupont 2000, Faure-Ribreau 2012 : 328-361 et 392-395, Garelli 2007, Graf 1992.

rappports entre texte et représentation, poétique de l'espace et du temps, composition d'une œuvre au sens architectural du terme.

Dans ce cadre, nos interrogations portent tout d'abord sur la naissance et l'évolution de l'aparté. Il s'agit de savoir si l'on peut précisément repérer son apparition et comprendre pourquoi il prend son essor dans le registre comique en particulier. Il s'agit également d'en repérer les diverses formes, y compris grâce aux éventuelles indications, dans les textes, qui soulignent sa présence. Une fois le procédé clairement identifié, on doit cerner les raisons qui motivent le recours à l'aparté. S'agit-il seulement d'un jeu avec les conventions théâtrales ? Car, fondamentalement lié à la question de la vraisemblance (dont nous verrons qu'elle ne se pose pas dans les mêmes termes pour le théâtre antique et pour le théâtre moderne), l'aparté est à la fois un défi à cette vraisemblance – un ou des personnage(s) présent(s) sur scène n'étant pas censé(s) entendre l'aparté<sup>5</sup> – et une soumission parfaite à cet idéal – le spectateur acceptant la convention, le compromis entre le fictif et le réel.

On doit ensuite se demander quelles répercussions entraîne, sur le jeu de l'acteur, le choix d'un tel dispositif énonciatif. L'étymologie *a parte* n'impliquant pas nécessairement un éloignement physique de sa part, comment se positionne-t-il dans l'espace de façon à délivrer ces paroles paradoxales, prononcées de façon à ne pas être entendues par certains personnages, mais destinées à d'autres, et, du fait de la double énonciation, au public ?

L'étude concernant tant la production théâtrale que sa réception, il s'ensuit que les modes de repérage, antiques et modernes, des situations d'aparté, sont à considérer. En réalité la question est double : les Anciens, scholiastes et commentateurs, relèvent-ils les cas d'aparté ? Le cas échéant, quelles appréciations portent-ils sur le procédé ? Cette dimension herméneutique, déjà présente dans l'Antiquité, ouvre la voie aux traductions et éditions des Modernes, toutes productions qui sont aussi des interprétations des textes dramatiques<sup>6</sup>. Examiner la mise en valeur de l'aparté dans diverses éditions conduit à s'interroger sur les orientations de lecture éventuellement préétablies.

Enfin, on doit dégager les fonctions de ces décrochages énonciatifs et leurs effets : à quelles conditions le discours reste-t-il effectivement non perçu, donc réussi ? Ou, s'il est surpris et mis en échec, quelles conséquences suivent cette divulgation imprévue et non maîtrisée ? On pensera par exemple, dans la comédie, à des occasions de *qui pro quo*, grâce à une stratégie dramatique se retournant contre un personnage pris à son propre piège, à des jeux d'alliances entre plusieurs personnages contre un tiers mis à l'écart, voire à des rapports de connivence établis avec le public. Dans la tragédie, l'aparté semble moins faire l'objet d'un détournement et servir davantage sa finalité première, la dissimulation d'informations, et précipiter par là, selon des modalités qui seront à préciser, une action essentiellement bâtie sur la ruse.

Avant d'apporter des réponses, il importe de cerner cet objet d'étude particulièrement fuyant. La définition du terme « aparté » peut tout d'abord prendre appui sur son étymologie et sur son origine, bien connues, mais qu'il n'est cependant pas inutile de rappeler.

On fait dériver le terme « aparté » soit du latin *a parte (sua)* « pour sa part »<sup>7</sup>, soit de l'italien *a parte*, locution adverbiale signifiant « à part », attestée depuis 1584-85 mais non dans un contexte théâtral. Le terme aurait été inventé par La Mesnardière, qui l'utilise pour la première fois dans son ouvrage intitulé *La Poétique*, précisément au chapitre IX, intitulé « Les sentiments », en tant que cinquième espèce de « sentiments forcés » :

---

<sup>5</sup>. Il faudrait plutôt dire qu'un personnage, « l'allocuté exclu » dans la terminologie de Fournier 1991a, n'entend pas ce que dit le personnage qui parle en aparté, tandis que l'acteur qui joue l'allocuté exclu l'entend évidemment.

<sup>6</sup>. Voir sur cette problématique le récent ouvrage de Lochert et Schweitzer, 2012.

<sup>7</sup>. Proposition peut-être moins convaincante, car en latin classique on dirait plutôt *pro parte sua*.

Je nomme ainsi ces beaux discours qu'un Personnage fait à part en la présence d'un autre sur l'un des coins du Théâtre, tandis que le dernier Acteur est contraint pour aider au Jeu, d'être sans yeux et sans oreilles ; puisqu'à ne point farder les choses, s'il n'est et sourd et aveugle, il faut qu'il sache malgré lui ce que l'autre fait à sa vue, et qu'il veut pourtant lui cacher<sup>8</sup>.

La paternité de ce mot lui est reconnue par l'abbé d'Aubignac<sup>9</sup> puis par Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort et Joseph de La Porte dans leur *Dictionnaire*<sup>10</sup>. D'Aubignac lui-même, approuvant La Mesnardière pour avoir forgé ce néologisme<sup>11</sup>, adopte le terme dans *La Pratique du théâtre* (publiée en 1657, mais reprise jusqu'à sa mort). Le mot « aparté » passe ensuite dans l'usage et est introduit pour la première fois dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière, en 1690. Sa définition s'accompagne de quelques réserves, à l'image de celle que notait déjà La Mesnardière<sup>12</sup> :

*Terme de la Poétique.* Il ne se dit qu'en parlant des pieces de theatre, quand un Acteur dit à part & en un coin pour l'instruction de ses auditeurs quelques-uns de ses sentiments secrets, & qu'il feint de n'être point entendu des autres Acteurs. Il y a des Critiques severes qui condamnent tous les sentiments *aparte*. En effet ils pechent contre la justesse de la vraisemblance. Neantmoins ils sont excusables, pourvû qu'ils soient courts, par la necessité qu'on a d'en user<sup>13</sup>.

Le mot « aparté » est bien, au XVII<sup>e</sup> siècle, un néologisme de la langue française. Dans l'Antiquité, le procédé n'est désigné que par des termes imprécis ou des périphrases, ce qui va de pair avec son absence de théorisation. Les scholiastes parlent, en grec, de discours prononcés καθ' ἑαυτὸν / ἑαυτὴν, πρὸς ἑαυτὸν / ἑαυτὴν, ἡρέμα ou ἡσυχῆ ; en latin, les commentateurs relèvent des répliques dites *apud se*, *aversus*, *conuersus*, *secum*, *propter spectatores*, et encore d'un ton *summissus*<sup>14</sup>. Le lexique se développe donc légèrement en latin, puisque sont introduites, à côté des précisions sur le locuteur et sur le volume de sa voix, existant dans les deux langues, des références à la position du corps de l'acteur (*aversus*, *conuersus*) et à son rapport avec les spectateurs (*propter spectatores*). En l'absence de théorie stable et de mot technique, chez les Anciens, pour appréhender le procédé, on devra donc s'appuyer sur les Modernes, à commencer par les poéticiens du Classicisme français – étudiés ici même par N. Fournier – qui font d'ailleurs référence aux usages des dramaturges latins, le plus souvent pour s'en distancer.

Les théories modernes du théâtre et les dictionnaires affineront ensuite les éléments de définition, en cernant les diverses formes de l'aparté et en cherchant à définir ses fonctions. Nous consignons dans le tableau figurant en annexe 2 les principales descriptions de l'aparté,

---

<sup>8</sup>. La Mesnardière [1639] 1972 : 267.

<sup>9</sup>. « Ces discours à mon avis ont été bien à propos nommés des *A-parte* par [Monsieur de] la Mesnardière ; car comme il y a beaucoup de mots Latins qui ont passé pour Français par l'usage, j'estime que sans scrupule on peut donner cours à celui-ci. », d'Aubignac [1657] 2011 : 373.

<sup>10</sup>. « C'est le nom qu'on donne à un discours que tient un Personnage sans être entendu d'un autre, soit que cet autre l'aperçoive ou ne l'aperçoive pas. Quoiqu'il y ait très-peu de cas où un homme puisse parler sans être entendu de son voisin, on a admis cette supposition au Théâtre, vu la difficulté où seroit un Personnage de laisser voir ses véritables sentimens, dans des situations où il importe au Public de les connoître. C'est la Menardiere qui, dans sa Poétique, a donné à ces discours le nom d'Aparté, qui a passé dans la langue Dramatique. De plusieurs Volumes que ce la Menardiere a faits pour le Théâtre, c'est le seul mot qui soit resté. », de Chamfort et de La Porte (1776).

<sup>11</sup>. « Ces discours à mon avis ont été bien à propos nommés des *A-parte* par Monsieur de La Mesnardière », d'Aubignac [1657] 2011 : 373.

<sup>12</sup>. Voir, pour les problèmes que pose l'aparté aux tenants de la vraisemblance, N. Fournier, p. 14-15 de ce volume, et pour les rapports entre aparté et convention, Ch. Mauduit, p. 33-37.

<sup>13</sup>. Furetière [1690] 1978.

<sup>14</sup>. Nous renvoyons, pour ces désignations, aux contributions de Ch. Mauduit pour la Grèce, de Ch. Nicolas et B. Bureau pour Rome, dans ce volume.

qui abordent notamment ces rubriques : définitions de l'aparté, classement en diverses typologies, fonctions et autres remarques, en particulier prescriptives.

L'aparté est souvent défini par opposition avec le dialogue (A. Bouchard, J. Schérer, P. Larthomas), tant dans la forme que dans le contenu, puisque l'aparté interrompt le dialogue en mettant à l'écart un ou plusieurs personnages. Ainsi, E. Schmidt comprend l'aparté comme une rupture ou un désordre d'une situation de communication. Il exclut par conséquent les annonces d'entrée en scène, les monologues d'entrée en scène, et les parties de monologue succédant aux monologues d'entrée en scène : comme ils se présentent avant un dialogue, il n'y a pas de rupture dans le dialogue et ils ne demandent aucune intention de ne pas être entendus, ni que celui qui parle soit « à part »<sup>15</sup>. Mais les entrées en scène, dans la tragédie comme dans la comédie, peuvent se compliquer d'autres jeux entre les personnages et se prêter aux situations d'aparté, et ne seront pas exclues *a priori*<sup>16</sup>. L'aparté diffère également du dialogue en ce que dans le dialogue il y a, selon P. Pavis, échange de points de vue, intersubjectivité et possibilité de mensonge. Là encore, on émettra des réserves sur des critères qui ne sont pas toujours opérationnels pour le corpus antique et qu'il faudrait affiner : quand un aparté divise la scène, en séparant deux personnages d'un troisième (que les deux personnages soient ceux qui parlent en aparté ou qu'ils soient les allocutés exclus), il y a bien échange de points de vue et intersubjectivité. Quant à la dernière composante invoquée par P. Pavis, le mensonge – possible dans le dialogue – est effectivement rarement présent dans les situations d'aparté puisque le locuteur, protégé par la dimension secrète de sa parole, sera plus à même de se dévoiler. Mais un aparté n'exclut pas la ruse, que ce soit sur la scène comique ou la scène tragique.

Les critiques distinguent ensuite l'aparté du monologue (J. Schérer, P. Pavis, P. Larthomas). Cependant, et c'est P. Larthomas qui le note, les frontières ne sont pas toujours aisées à bien définir : il y a plutôt un rapport d'inclusion entre les deux, l'aparté étant, selon lui, une forme particulière de monologue (à la réserve précédemment évoquée que l'aparté n'est pas toujours monologué), tandis que l'inverse n'est pas vrai. La distinction entre aparté et monologue est établie en fonction du critère d'intentionnalité (intention de dissimulation de certaines paroles) que soulignent bien J. Schérer et dans une moindre mesure P. Pavis. Le plus strict sur ce principe est D. Bain (suivi par E. Schmidt) qui fait de cette intention de dissimulation un point central de sa définition de l'aparté. Selon D. Bain, les deux conditions, l'intention de ne pas être entendu (il précise ensuite « to detect an aside, one must first consider the intention behind a remark and then examine the effect ») et le fait de ne pas être – correctement – entendu, doivent être réunies. D. Bain revendique une définition étroite, selon laquelle si un personnage dit avoir entendu, même partiellement, quelqu'un parler, ce n'était pas une situation d'aparté, quelle qu'en ait été l'intention. Ce point est discutable et admettre des apartés surpris ne semble pas illogique. Au sein de ces apartés surpris, il faut certes faire la différence entre entendre quelqu'un parler et percevoir la teneur de ses propos, ce qui n'a pas les mêmes conséquences pour la suite de l'action.

Intervient ensuite dans ces définitions le problème du rapport avec le public. Pour les uns (M. Corvin, P. Larthomas) l'aparté est adressé directement au public ; pour les autres ce n'est que « par hasard », accidentellement (P. Pavis, N. Fournier) ou automatiquement, du fait

---

<sup>15</sup>. Cette définition étroite se justifie pleinement si l'on prend en compte le rituel de l'entrée en scène dans la comédie plautinienne ainsi décrit par Letessier 2000 : 152 « Ainsi, à l'arrivée d'un nouveau personnage, il est fréquent que celui qui se trouve déjà en scène se retire un peu à l'écart, plutôt que d'attendre simplement le nouveau venu et d'engager avec lui la conversation. L'autre, se croyant seul, continue à parler. Le personnage en retrait attend pour revenir sur le devant de la scène que son nom soit prononcé et que l'autre soit prêt à l'accueillir. » Dans ces conditions, sans engagement préalable de la conversation, il ne peut y avoir d'aparté.

<sup>16</sup>. C'est pourquoi certaines entrées feront l'objet de discussions spécifiques : Ch. Filoche, p. 108 pour *Bacch.* v. 239-242 ; J.-P. Aygon, p. 52 note 5 et p. 54-57, « Les apartés *lato sensu* dans les monologues d'entrée en scène ».

de la double énonciation caractéristique du théâtre (A. Ubersfeld), que le public surprend ce discours. O. Schaffner, à propos de la comédie grecque, inclut volontiers les deux cas, de parole adressée à soi-même ou au public. E. Schmidt, également, distingue les apartés monologués et les apartés *ad spectatores*, mais pour lui ces derniers sont des discours adressés non par les acteurs (car en ce cas ce ne sont plus des apartés) mais par les personnages (qui ne sortent pas de leur rôle, se maintiennent dans le temps dramatique et n'imposent pas de rupture à l'action). Même dans les apartés *ad spectatores* il n'y aurait donc pas de rupture de l'illusion théâtrale, mais au contraire, une mise en relation du public avec le déroulement de l'action comique, qui aboutit à transformer le public réel en un public fictif<sup>17</sup>.

Enfin, l'aparté est avant tout décrit comme un moment de « vérité intérieure » (P. Pavis), un « instrument de vérité humaine » (J. Scherer), ou, de façon plus neutre, comme « la mise en mots d'une pensée » (M. Corvin), ou « pensée verbalisée » (P. Larthomas). On pourra mettre en rapport cette valeur de l'aparté et son développement dans la tragédie d'Euripide, alors que chez Eschyle et Sophocle, dont les tragédies accordent moins de place à l'analyse psychologique, il y a très peu ou pas d'apartés. Parce que c'est une parole énoncée dans le secret, à la dérobadie, l'aparté permet une révélation des intentions du personnage, et s'offre comme un moment de vérité intérieure. Cette dérobadie ne passe pas forcément par une mise à l'écart physique, par une « mise à part » du personnage, mais d'autres procédés accompagnant le décrochage énonciatif sont envisageables<sup>18</sup>.

La dimension du secret permet de distinguer diverses formes de l'aparté, selon que ce secret reste bien gardé ou au contraire est divulgué, surpris. Il y a les « faux apartés » (J. Scherer, N. Fournier), qui sont entendus alors qu'ils ne devraient pas l'être (à distinguer des « faux apartés » selon P. Larthomas, qui entend par là des adresses au public). Mais il y a bien d'autres critères de classification, et le plus simple est un critère formel prenant en compte le nombre de personnages impliqués dans le dispositif discursif (N. Fournier, P. Larthomas). On parlera, avec N. Fournier, d'« aparté monologué » ou d'« aparté dialogué ». Formel aussi est le critère consistant à distinguer les apartés isolés ou les apartés en série, qui éclairent « de profil » de longues scènes (J. Scherer). Certains observent une ligne de démarcation générique (P. Larthomas), considérant que les apartés comiques sont plus nombreux que les apartés tragiques parce que les derniers ne sont que nécessaires alors que les premiers peuvent être multipliés à des fins comiques. Il est vrai que la différence entre la tragédie, où la vraisemblance reste une préoccupation majeure, y compris chez les Anciens, et la comédie, qui s'en affranchit, est indéniable, ce qui n'est pas sans conséquence pour l'utilisation de l'aparté<sup>19</sup>.

Enfin P. Pavis établit une typologie en fonction du contenu des apartés, mais il met sur le même plan des problématiques différentes (réception de l'aparté d'une part ; nature et contenu de l'aparté d'autre part). Il rapproche également, dans une seconde typologie plus pertinente selon nous, les types d'apartés des types de monologues (techniques / lyriques / délibératifs). E. Schmidt adopte sensiblement la même position quand il parle de formes « pures » de l'aparté (qui rompent le dialogue, mais se situent bien dans le mouvement de l'action et s'insèrent dans le temps dramatique), par opposition à des formes voisines et

---

<sup>17</sup>. Le problème de la rupture de l'illusion théâtrale est complexe. On pourra comparer ces conclusions avec les réflexions de Desbordes 1993 – qui montre que la rupture de l'illusion dans le *Miles Gloriosus* de Plaute n'est qu'une illusion de rupture (selon la formule de David 2010 : 177) – et de David 2010 : 180 qui conclut également, chez Plaute, à la « valorisation du monde de la fiction théâtrale, dont le poète, malgré les protestations de ses personnages, ne souhaite pas sortir ».

<sup>18</sup>. Les critiques ne développent pas du tout ce point mais on trouvera des éléments de réflexion dans Marshall 1999 notamment.

<sup>19</sup>. Voir les nuances qu'apporte ici l'étude de Ch. Mauduit à la définition de l'aparté concernant la notion de secret par exemple, qui n'a pas la même pertinence pour la tragédie et pour la comédie.

« impures », dont le rapport avec l'action est plus distant<sup>20</sup>. Cette typologie a le mérite de prêter attention aux relations entre locuteur et allocuté exclu, ce qui, sur scène, est fondamental. Cependant, on se rend compte qu'aucune typologie ne prend en compte la totalité des critères ou ne parvient à les organiser de façon cohérente.

L'aparté, et c'est une de ses ambiguïtés, voile tout en dévoilant, car il a bien pour fonction d'exposer au public quelque chose (J. Scherer, M. Corvin, P. Larthomas : des sentiments, une situation, un ridicule) ou de permettre à ce public d'exercer son jugement critique, voire de pratiquer une certaine distanciation<sup>21</sup>. À côté de cette fonction d'exposition ou d'explication, relevant tant de la tragédie que de la comédie, il semble que l'aparté sur la scène comique ait des fonctions spécifiques. Il y est souvent utilisé comme commentaire ou comme justification d'une péripétie (P. Larthomas) : bien qu'étant en rupture avec le dialogue, il est en lien étroit avec l'action. L'aparté vise parfois uniquement l'effet comique (J. Scherer, P. Pavis, P. Larthomas). Il profite alors de sa valeur de rupture, de communication marginale (P. Larthomas), pour doubler une parole principale, voire pour mettre en échec cet échange « normal » et normé, et lui faire écho de diverses manières, à des fins comiques, de distanciation, ou de critique.

De ce que certains considèrent comme étant ou non un aparté (monologue ou adresse au public) découle la recommandation selon laquelle le public ne doit pas être destinataire de l'aparté (A. Bouchard). On recommande également, en général, que l'aparté soit bref (O. Scherer, P. Larthomas). Ces prescriptions, énoncées au nom de la vraisemblance, valent pour un certain théâtre et dans une certaine esthétique, dont ce principe est une clef de voûte, mais on ne manquera pas d'interroger leur pertinence pour le théâtre antique.

Une fois ces présentations exposées et discutées lors de l'atelier préparatoire, la réflexion s'est amorcée sur les questions d'établissement du corpus, des critères de définition, et donc de repérage et de délimitation. Car, redisons-le, puisque l'aparté n'est pas théorisé dans l'Antiquité, nous devons avoir recours aux Modernes, et cela n'est pas sans soulever des problèmes de transposition, puisque les codes théâtraux et les esthétiques ne sont pas les mêmes. Au total, quelles orientations retenir pour une approche de l'aparté sur la scène antique ? Une typologie pertinente – et idéale – prendrait en compte un maximum de critères, mais il n'est pas sûr qu'ils soient tous également opérationnels, et ce sera aussi un des intérêts de l'étude de voir si et en quoi certains textes résistent à cette tentative de classification.

Il nous semble qu'un premier ensemble de critères concerne la définition, au sens large, à donner à l'aparté. Nous retiendrons deux traits principaux, en posant que pour qu'il y ait aparté, il faut d'une part qu'il y ait une rupture avec une situation de communication antérieure ; il faut d'autre part que cette rupture soit intentionnelle, c'est-à-dire qu'un ou plusieurs personnages décident de se mettre à part pour ne pas être entendus d'un tiers (le plus souvent pour lui cacher ce qu'il ne peut ou ne doit savoir). Ces deux caractéristiques

---

<sup>20</sup>. Il distingue ensuite, à l'intérieur de la catégorie des apartés monologués, quatre sous-catégories établies en fonction de l'attitude de l'interlocuteur ou de l'art de la « non-communication » et de l'utilisation du temps dramatique par l'action du personnage qui parle ou de son partenaire :

- a) l'interlocuteur remarque si peu un bref aparté que c'est comme s'il observait une courte pause délibérée de son interlocuteur dans son discours, sans qu'il doive entreprendre une action particulière pendant ce temps ;
- b) l'interlocuteur est occupé à autre chose ou bien s'éloigne ou s'est éloigné sur la scène de sorte qu'un aparté (même long) devient possible ;
- c) celui qui parle à part peut aussi décrire le comportement concomitant de son interlocuteur ;
- d) l'interlocuteur ou bien remarque le discours à soi-même, sans comprendre les mots prononcés, ou bien signale l'attitude de son interlocuteur, en faisant écho de façon plus logique à cet aparté. Il peut interpréter le silence apparent comme une incapacité momentanée à parler ou comme un refus de communication hostile ou méfiant.

<sup>21</sup>. P. Pavis fait allusion à la notion de « fonction épique » théorisée par B. Brecht. Le dramaturge allemand, par opposition au théâtre qui favorise l'identification, prône un théâtre de la réflexion critique, de la distanciation (« *Vermfremdung* »).



fondamentales, qui se retrouvent dans la plupart des ouvrages modernes, seront mises à l'épreuve des textes, en fonction de leur genre dramatique (tragédie ou comédie) et des situations données (modalités de la rupture, plus ou moins rapide, plus ou moins brusque, plus ou moins claire). Ici survient déjà une difficulté : si la rupture avec un schéma de communication préalablement établi est assez facile à appréhender, l'intention qui y préside l'est nettement moins. Parfois, mais assez rarement, les personnages disent qu'ils veulent cacher quelque chose, se mettre à l'écart, bref, faire un aparté ; mais le plus souvent, aucune de leur intention n'est précisée ; sans parler des cas où l'intention affichée diffère de l'intention réelle (un personnage dit vouloir dérober son discours mais fait tout pour être entendu). Cette intention de dissimulation sera donc évaluée à l'aune de (rares) signes textuels explicites et d'indices (plus fréquemment) inférés de la situation dramatique ou du rapport entre les personnages qui permettent de supposer la présence d'un aparté. Le point de vue du récepteur, lecteur et critique moderne, dans sa compréhension et son interprétation des textes antiques, prime alors indéniablement. Corrélatif de ces critères de sélection et de définition est le problème de l'extension à donner à l'aparté. Où commence-t-il et où finit-il ? On peut avancer que si l'intention d'un personnage est précisée, ses bornes, ou au moins son début, seront clairement visibles. Mais là encore, ce ne sera pas dans la majorité des cas, où il faudra au contraire s'appuyer sur des vraisemblances et n'avancer que des hypothèses. On pourra s'aider d'indications sur le déplacement des personnages, sur leurs positions et leurs rapports (peuvent-ils se voir ? s'entendre ?) ; les changements dans l'énonciation qui indiquent qu'un personnage passe du dialogue au monologue et à nouveau du monologue au dialogue seront également significatifs pour établir les bornes liminaires et finales des passages à retenir. Le second ensemble de critères de classification et de commentaire concerne les modalités de l'aparté. Comment l'aparté se présente-t-il (monologué / dialogué ; isolé / en série ; bref / étendu) ? Quand intervient-il (lors d'entrée en scène / au milieu d'une scène) ? Quels personnages implique-t-il, en tant que locuteurs et allocutés exclus ? Enfin les dernières questions relèvent de la justification et de la pertinence de l'aparté. Quels effets l'aparté est-il censé produire et produit-il réellement ? Ces effets touchent non seulement le locuteur (livre-t-il sa vérité ? laquelle ? en quoi l'aparté lui permet-il de continuer son action ?) mais aussi les autres personnages (comment perçoivent-ils – ou non – l'aparté et qu'en font-ils ?) et le public (dans quelle mesure est-il destinataire – unique ou non – de ce discours dérobé ? est-il appelé à se faire le complice d'un personnage ? est-il invité à prendre de la distance avec l'action scénique, voire avec le spectacle qu'il regarde ou même avec le théâtre comme lieu de l'illusion ?).

Les auteurs ont, pour la plupart, discuté le corpus sélectionné et l'intérêt s'est porté autant sur les apartés incontestables que sur les cas limites, tout aussi intéressants. Mais avant de s'immerger dans les textes, deux contributions ont abordé la question de façon plus abstraite, en se demandant, aux deux extrêmes chronologiques, quelles conditions permettent l'apparition de l'aparté dans le théâtre classique du V<sup>e</sup> siècle (Ch. Mauduit) et comment les conventions de la dramaturgie classique, fortement ancrées dans la tradition antique, peuvent intégrer et réglementer *a posteriori* l'usage de l'aparté (N. Fournier). Nous avons ensuite exploré les emplois de l'aparté en Grèce puis à Rome, dans la tragédie et la comédie. Il n'est absolument pas aisé de constituer un corpus fixe et fermé de situations d'aparté sur la scène antique, et les discussions sur les critères de sélection et sur les bornes à fixer pour chaque scène le prouvent (J.-P. Aygon et Ch. Filoche). Si les dramaturges usent tous de l'aparté à des fins dramatiques, soutenant la construction des intrigues et des personnages (Ch. Cusset et N. Lhostis), leur attribuant des fonctions proches des monologues (P. Paré-Rey), il se dégage certaines spécificités génériques. La tragédie pratique peu l'aparté en série, qui reste essentiellement comique ; la comédie est plus à même d'intégrer des apartés exhibant les ficelles dramaturgiques et se jouant des conventions, y compris de l'aparté, dont elle use et

abuse parfois jusqu'à, peut-être, dénoncer le procédé (Ch. Cusset et N. Lhostis ; I. David). Le discours des Anciens sur le procédé est instructif. Même si l'examen des scholies se révèle finalement assez pauvre<sup>22</sup>, il serait peut-être à creuser encore. En revanche, un commentateur comme Donat, qui n'utilise pas d'un terme technique unique pour parler du procédé, n'en ignore pas les divers types, et le caractérise à la fois comme une forme de jeu de l'acteur (gestuelle et voix particulières) et comme une forme d'énonciation spécifique, à la fois adressée à soi et aux spectateurs (B. Bureau et Ch. Nicolas). Les éditeurs modernes sont-ils plus disert ? Ils devraient se demander s'il faut indiquer ou non les situations d'aparté, mais leur silence en la matière n'aide pas le chercheur, qui ignore quels sont les partis-pris concernant leur pratique didascalique. L'examen de diverses éditions de Plaute (P. Letessier) montre que cette pratique est historique, voire idéologique, au sens où elle relève de l'interprétation et fait parfois écran, en imposant un code inadéquat, à la compréhension du texte. Nous ne pouvions achever cette réflexion, sur un tel sujet, sans passer par l'épreuve du plateau. Un groupe de comédiens (F. Bloc, M. Peyron, B. Vérine) a réfléchi, avec E. Baudou, aux enjeux généraux de l'interprétation et de la mise en scène de l'aparté. Leur travail a révélé que les problèmes du plateau relayent parfaitement les définitions établies par les théoriciens du théâtre. Il a consisté ensuite à mettre en scène certains extraits du théâtre antique, plus ou moins problématiques, et d'en proposer à l'occasion diverses interprétations, qui toutes, cependant, s'appuient sur la nécessité d'un code de jeu marquant le décrochage énonciatif (ce décrochage pouvant être physique, vocal ou technique)<sup>23</sup>. On pourra ainsi confronter avec profit l'interprétation dramaturgique de scènes analysées de façon théorique dans les autres contributions<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup>. Handley 2002 : 168.

<sup>23</sup>. Rappelons que l'enregistrement de ces mises en scène est disponible aux adresses suivantes : <https://www.facebook.com/Presses-Universitaires-de-Vincennes/487913034589512>; rajouter lien vers site GDR THEATHRE ; rajouter lien vers site HiSoMA UMR 5189.

<sup>24</sup>. Notamment : les apartés dans le *Philoctète* de Sophocle et l'*Hécube* d'Euripide analysés par Ch. Mauduit (respectivement p. 42-43 et p. 43-46) ; la confrontation entre Sosie et Mercure dans l'*Amphitryon* de Plaute étudiée par I. David et P. Letessier ; la scène de retrouvailles du *Thyeste* de Sénèque commentée par J.-P. Aygon, p. 56 et par P. Paré-Rey, p. 67 et 70-71.