



Le monologue d'entrée de rôle dans les tragédies de Sénèque : de l'animation du personnage à la rencontre

Maxime Pierre

► To cite this version:

Maxime Pierre. Le monologue d'entrée de rôle dans les tragédies de Sénèque : de l'animation du personnage à la rencontre. *Vita Latina*, 2019, 200, pp.156-169. hal-03126460

HAL Id: hal-03126460

<https://hal.science/hal-03126460>

Submitted on 8 Feb 2021

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

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

Cet article a été publié dans la *Revue de Vita Latina*, 200, décembre 2019, p. 156-179. Nous donnons ici la version de pré-publication avant mise en page par l'éditeur en indiquant les numéros des pages correspondants dans la version publiée.

Le monologue d'entrée de rôle dans les tragédies de Sénèque : de l'animation du personnage à la rencontre

Maxime PIERRE
Université Paris Diderot
CERILAC, E.A. 4410

Abstract:

Entrance monologues are one of the most striking features of the characters in Seneca's tragedy that we don't find in his Attic models. Often seen as a psychological parenthesis, this specificity is supposed to create a break in the dramatic action. However, if we go back to the text of those scenes, we can understand them as a theatrical device: they allow the entering character to give life to his mask and prepare his meeting with other characters. Entrance monologues are linked with physical descriptions and create a dramatic tension at every new entrance of a character in the play.

L'usage du monologue est sans doute l'un des traits les plus caractéristiques des tragédies de Sénèque. Analysant dans le détail cette spécificité, Robert Tarrant remarque la grande fréquence des monologues associés à l'entrée de personnages : « Dans plusieurs pièces de Sénèque, un personnage entre au cours d'un acte et n'accorde aucune attention aux personnages déjà présents. Au lieu de cela, le nouvel arrivant délivre ce qui est en fait un soliloque durant lequel l'action scénique est suspendue. Après ce qui apparaît *de facto* comme un monologue, le personnage remarque la personne ou les personnes présentes et

entre en relation avec elles ». Dans l'analyse de Tarrant, le « monologue d'entrée » constituerait une « suspension du temps dramatique » caractéristique des pièces de Sénèque et serait emblématique d'une « dissolution de la structure dramatique »¹. Cette conception semble plaider contre une interprétation théâtrale : tel que le décrit Tarrant, le monologue semble apporter une parenthèse d'introspection psychologique étrangère aux codes de la scène et plaider en faveur de l'hypothèse bien connue d'Otto Zwierlein selon laquelle les tragédies de Sénèque ne seraient pas écrites pour la scène et seraient donc injouables². À moins que les monologues d'entrée ne suivent des codes dramaturgiques étrangers à nos habitudes, contribuant au contraire à la construction du spectacle. De fait, ce type de scène n'est pas aussi clos sur lui-même qu'il n'y paraît : l'intervention verbale d'un nouveau personnage introduit de nouvelles données pour la poursuite du jeu. Comme le remarque Tarrant lui-même, le monologue d'entrée précède une rencontre. Ne peut-on pas dans ce cas relire précisément le monologue comme un préliminaire à cette rencontre ? Envisagé dans cette perspective, quelles modalités théâtrales met-il alors en place ? Est-il possible de déduire de l'analyse des monologues d'entrée une forme de protocole commun à toutes les pièces tragiques de Sénèque ?

1. Monologues d'ouverture et monologues d'entrée

Les monologues d'entrée doivent d'abord être distingués des monologues d'ouverture de la pièce. Dans le monologue d'ouverture, le personnage, généralement le protagoniste, expose son malheur, soit en étant seul, soit en présence d'un confident qui est alors d'emblée inclus comme auditeur muet³. Il s'agit alors soit d'une scène de prologue placée avant le premier chant du chœur (le monologue d'Œdipe en présence de Jocaste dans *Œdipe* ou le monologue solitaire d'Hécube dans les *Troyennes*), soit d'une scène placée après le premier chœur (premier monologue de Phèdre, de Clytemnestre, et de Thyeste en présence d'une nourrice ou d'un courtisan, monologues parallèles de Mégare et d'Amphitryon). Ce monologue débouche généralement sur un dialogue de *consilium* avec un personnage déjà présent connu sous le nom de « scène de *domina / nutrix* »⁴.

157

Dans le monologue d'entrée au contraire, le personnage qui rentre vient à la rencontre de personnages déjà présents mais ne les aborde pas

¹ R. J. TARRANT 1978 : 231 (*entrance monologues*). L'étude inaugurale de F. LEO 1908, très utile en raison de son approche chronologique des formes du monologue, n'aborde pas spécifiquement les monologues d'entrée dans la tragédie. La notion de « monologue d'entrée » (*Auftrittsmonolog*) est employée par W.-H. FRIEDRICH 1933, puis par O. ZWIERLEIN 1966 : 67-74 (« Monologues d'entrée étrangers au théâtre » : *Bühnenfremde Auftrittsmonologe*).

² O. ZWIERLEIN 1966 : 67-74.

³ F. DUPONT 1995 : 19.

⁴ K. HELDMANN 1974 : 108-163 (*Domina-nutrix Szene*).

immédiatement et n'est pas entendu par eux. C'est ainsi que le monologue de Lycus dans *Hercule furieux* (*Herc. f.* 332-357) précède sa rencontre avec Mégare et Amphitryon, de même qu'un peu plus tard, après le second chant du chœur, le monologue d'entrée d'Hercule (*Herc. f.* 592-617) prépare sa rencontre avec Amphitryon. Dans les *Troyennes*, Hélène fait son entrée en prononçant un monologue (*Tro.* 861-887) qui précède un dialogue avec Andromaque. Sur ce même principe, dans *Médée*, les monologues d'entrée de Créon (*Med.* 179-191) et de Jason (*Med.* 431-446) précèdent leur confrontation avec le personnage de Médée déjà présent. Dans *Phèdre*, le monologue de Thésée (*Phaed.* 835-853) précède sa rencontre avec la nourrice avant sa confrontation avec Phèdre. Dans *Agamemnon*, trois personnages masculins prononcent un monologue avant de venir à la rencontre de personnages déjà présents : Égisthe rejoignant Clytemnestre (*Ag.* 226-237), Agamemnon venant à la rencontre de Cassandre (*Ag.* 782-791), et Strophios (*Ag.* 918-924) avant d'échanger avec Électre. Dans *Thyeste* enfin, Thyeste entre en présence de son fils Tantale avant de rencontrer Atrée (*Thy.* 404-428).

Précisons cependant que tous les personnages ne produisent pas un monologue d'entrée : les personnages anonymes en particulier (nourrice, courtisan, messenger, vieillard) sont normalement exclus de ce procédé. Ils ont le rôle de témoins ou de conseillers des personnages principaux et occupent une fonction secondaire. Plusieurs personnages possédant un nom sont également privés de ce procédé, en particulier lorsqu'ils accompagnent le protagoniste : l'entrée de rôle est réservée aux personnages effectuant une rencontre⁵. Notons, en revanche, que les protagonistes peuvent produire plusieurs monologues d'entrée, tel Atrée monologuant lors de la première confrontation avec son frère (*Thy.* 491-507) et avant la scène finale de révélation du crime (*Thy.* 885-919).

2. Un monologue de sourds

Tous les monologues d'entrée présentent un certain nombre de traits caractéristiques qui différencient les entrées sénéquiennes de celles que l'on trouve dans la tragédie attique. De fait, si quelques personnages de tragédie attique entrent bien en produisant un monologue, celui-ci est entendu par les person-

158

-nages présents. Dans les tragédies de Sénèque en revanche, où ce procédé est plus fréquent, le monologue n'est jamais entendu, comme si

⁵ Un certain nombre de personnages possédant un nom se contentent d'accompagner un personnage important dans son entrée. Ils forment alors un couple asymétrique comparable à celui de la maîtresse et de sa nourrice : Hercule et Thésée (*Herc. f.*), Thyeste et Tantale (*Thy.*), Œdipe et Antigone (*Phoen.*). D'autres personnages possédant un nom sont purement fonctionnels : les messagers Talthybios (*Tro.*) et Eurybate (*Ag.*). Autre cas : celui de Pyrrhus et Agamemnon formant une scène autonome dans les *Troyennes* sans monologue d'entrée.

un mur invisible séparait le personnage entrant et les autres personnages⁶.

L'énonciation est centrée sur le pronom *ego* : Jean-Pierre Aygon, qui repère la spécificité de ces passages, remarque que les monologues sont prononcés « à part » sans pouvoir être qualifiés d'« apartés »⁷. La partie principale du monologue se caractérise généralement par une description du personnage par lui-même à la première personne. Dans *Hercule furieux*, Lycus présente les pays soumis à son pouvoir, et, par une autojustification, décrit son personnage de tyran en clamant : « Je ne possède (*possideo*) pas les droits anciens d'une patrie » (*Herc. f.* 337) et « je n'ai pas (*non sunt mihi*) de nobles ancêtres » (*Herc. f.* 338-339). À la suite de cette présentation, il mentionne la présence de Mégare, à la troisième personne, convoitée pour légitimer son trône : « Elle-même (*ipsa*), la tête couverte d'un voile lugubre, se tient (*adstat*) auprès de ses dieux protecteurs » (*Herc. f.* 355-356). Ce n'est qu'à la suite de ce monologue qu'il entamera un dialogue avec elle. Dans la même pièce, Hercule, lors de sa première entrée, ne s'adresse pas d'abord à Amphytrion mais aux dieux. Il se présente en mentionnant ses exploits, clamant : « j'ai vu (*uidi*) des lieux inaccessibles » (*Herc. f.* 606), « j'aurais pu (*potui*) y régner : j'ai vaincu (*uici*) les ténèbres de l'éternelle nuit » (*Herc. f.* 610-611), « J'ai bravé (*uici*) la mort et je suis revenu (*redi*) » (*Herc. f.* 612), « J'ai vu et j'ai fait voir (*uidi et ostendi*) les enfers » (*Herc. f.* 613). Ce n'est que dans les derniers vers (*Herc. f.* 616-617) qu'Hercule mentionne ce qu'il voit dans le moment présent : le temple occupé par les soldats. Il ne commencera à entamer un dialogue qu'après l'interpellation au style direct d'Amphytrion.

Thésée suit de près ce modèle dans *Phèdre*. Remontant comme Hercule des enfers, il décrit d'abord son périple centré sur la première personne : « j'ai réussi à fuir (*profugi*) le fléau de la nuit éternelle » (*Phaed.* 835), « mort, il ne m'est (*mihi*) resté que cette unique part de vie : le sentiment de mes malheurs » (*Phaed.* 842-843). Thésée ne décrit les lamentations des serviteurs du palais qu'à la fin de sa présentation (*Phaed.* 850-853), suscitant ainsi un dialogue avec la nourrice. Lors de son entrée dans les *Troyennes*, Hélène commence par se référer à elle-même à la troisième personne (*Tro.* 863 : *Helena*) puis à la première personne : « On m'ordonne à moi (*ego*) de narrer les fausses noces de Pyrrhus » (*Tro.* 864-865). Polyxène est nommée à la troisième personne comme objet de la ruse d'Hélène : « par mon artifice sera trompée (*arte capietur mea*), par ma ruse tombera (*meaque fraude concidet*) la sœur de Pâris (*soror Paridis*) » (*Tro.* 866-

159

867). Dans *Médée*, Créon commence par décrire Médée à la troisième personne avant de revenir à son propre personnage : « Je me préparais (*parabam*) à vite anéantir de mon glaive ce pernicieux fléau : mon gendre m'a vaincu par ses prières » (*Med.* 183-184). Ce n'est qu'en fin de réplique, à l'arrivée de Médée, qu'il va s'adresser à elle à

⁶ R. J. TARRANT 1978 : 234-236. Tarrant relève un seul cas dans la tragédie attique où un monologue d'entrée n'est pas entendu par les personnages présents : Polynice dans les *Phéniciennes* d'Euripide aux vers 261-277. Encore s'agit-il ici des choreutes, ce qui peut s'expliquer par le jeu du chœur dans l'espace séparé de l'*orchestra*.

⁷ J.-P. AYGON 2014 : 105.

l'impératif : « Va-t'en ! (*uade*) à vive allure, éloigne-toi sans délai, monstre cruel et horrible (*monstrum saeuum horribile*) » (*Med.* 190-191). Lors de son entrée, Jason invoque les destins et présente son personnage à la première personne : « si je ne voulais pas mourir (*nollem*), j'étais contraint au malheur de manquer à ma parole » (*Med.* 436-437). Médée est mentionnée ensuite par Jason à la troisième personne par le pronom *ipsam* (*Med.* 441).

Dans *Agamemnon*, l'entrée d'Égisthe commence par un monologue autocentré de nature légèrement différente. Il ne s'adresse pas d'abord à Clytemnestre, mais à son propre *animus* (*Ag.* 228), et s'interpelle lui-même au vocatif : « expose ta poitrine au fer et aux feux, Égisthe » (*Ag.* 232-233). Il en va de même d'Agamemnon (*Ag.* 782-791) qui, avant d'adresser la parole à la prophétesse, proclame son retour sur terre à la première personne : « Enfin je reviens (*reuertor*) » (*Ag.* 782). Il ne mentionne d'abord Cassandre qu'à la troisième personne : « Pourquoi cette prophétesse (*uates*) est-elle affaissée ? » (*Ag.* 786). De même, Strophius, avant de s'adresser à Électre, rend compte de son arrivée à la première personne : « J'ai quitté la Phocide, moi Strophius, et je reviens (*reuertor*) couronné de la palme glorieuse de l'Élide » (*Ag.* 918-919). Avant de s'adresser à Électre et d'entamer un dialogue, il la mentionne à la troisième personne (*Ag.* 922 : *ista*). Thyeste enfin, lors de son entrée après le deuxième chant du chœur, entre en prononçant un monologue sous les yeux de son fils Tantale (*Thy.* 404-428). Après une formule énonçant son retour à Argos (*Thy.* 404-411), il mentionne à la troisième personne son frère Atrée (*Thy.* 412). La rencontre avec Atrée n'aura lieu que plusieurs dizaines de vers plus tard, après un échange avec Tantale et l'entrée de son frère.

Toutes ces entrées se caractérisent par le même mode de communication : une énonciation « égocentrique » mentionnant les personnages déjà présents à la troisième personne avant que ne commence un dialogue à la deuxième personne. Doit-on interpréter cette rupture en termes psychologiques ?

3. L'observation des personnages

Le décrochage énonciatif du monologue n'est pas réductible à la psychologie d'un personnage renfermé sur lui-même car il s'accompagne de marques textuelles impliquant le corps et le regard. La rupture énonciative concerne tout le dispositif théâtral et se manifeste par un jeu d'observation réciproque des personnages en présence.

Elle est introduite par des marqueurs tels que la conjonction *sed* (« mais ») ou des présentatifs comme *ecce* ou *en* (« voici »). L'observation réciproque prend

160

alors en compte trois paramètres : l'identité du personnage (nom, fonction sociale ou attributs), l'émotion qu'il « porte sur son visage » (*gerit / fert uultu*), et son allure générale (fixe ou mobile). Dans la configuration la plus complète, le personnage déjà présent observe celui qui arrive et le décrit à la troisième personne, à la suite de quoi les rôles s'inversent : après avoir délivré son monologue, le personnage observé devient observateur et décrit le personnage déjà présent. Cette double observation permet de décoder le masque et d'énoncer l'émotion (*motus*

animi) visible pour le spectateur et créatrice d'une attente théâtrale. Le jeu de regards encadrant le monologue détermine la rencontre de Lycus et Mégare (*Herc. f.* 329-331 et 355-357) : le tyran Lycus vu par Mégare est « cruel » (*Herc. f.* 329 : *saeuus*), « portant des menaces » (*Herc. f.* 329 : *minas uultu gerens*), et vient « avec une démarche semblable à son âme » (*Herc. f.* 330 : *qualis animo est, talis incessu*). Symétriquement, Lycus décrit Mégare « la tête couverte d'un voile lugubre », qui « se tient debout » (*Herc. f.* 356 : *adstat*) aux côtés d'Amphitryon.

Toutefois, l'observation des personnages n'est pas forcément bilatérale. Ainsi, c'est Électre qui monologue et observe sa mère revenant après le meurtre d'Agamemnon : « ses traits farouches portent les marques du crime (*uultus prae se scelera truculenti ferunt*) » (*Ag.* 950). Médée, en revanche ne voit pas l'arrivée de Jason quand celui-ci arrive. C'est ce dernier qui va entamer une description : « elle porte (*fert*) les signes de la haine (*odia*) : sa rancœur (*dolor*) est tout entière sur son visage (*uultu*) » (*Ag.* 445-446). Quand aucun personnage n'est disponible pour la rencontre, c'est le chœur qui décrit l'arrivée d'un rôle. Ainsi, en l'absence de Phèdre, c'est le chœur qui décrit l'arrivée de Thésée « portant sur le visage une prestance royale » (*Phaed.* 829 : *regium in uultu decus / gerens*) et « levant haut la tête » (*Phaed.* 830 : *alto uertice attollens caput*). Tandis que Cassandre est épuisée par sa prophétie, c'est le chœur qui décrit l'arrivée d'Agamemnon (*Ag.* 775-781). Dans d'autres passages, le personnage entrant est décrit par un autre personnage au cours de son monologue d'entrée de rôle (description de Thyeste et de son masque de peur (*metus*) par Tantale : *Thy.* 421-422). Parfois encore, la description se fait en plusieurs étapes : Créon, dont l'arrivée a lieu sous le regard de Médée (*Med.* 178), décrit celle-ci en deux fois, d'abord en insistant sur sa ruse (*Med. fraus* : 181), puis à la fin de son monologue, en notant son allure « farouche et menaçante » (*Med.* 186-187 : *ferox minaxque*). Parfois encore, c'est le personnage entrant qui intègre à son monologue une description de lui-même à la troisième personne, comme s'il s'observait lui-même par un regard extérieur. Ainsi, dans les *Troyennes*, le monologue d'Hélène n'est pas précédé par la description par un personnage externe mais par une description par Hélène elle-même qui mentionne son propre nom à la troisième personne (*Tro.* 863). Cette description à la troisième personne est ensuite reprise par Andromaque après l'entrée de rôle d'Hélène (*Tro.* 888-892).

Dans cette observation, les mots ne se contentent pas de décrypter la signification du masque et de la posture. Ils donnent à voir l'invisible, c'est-à-dire tous ces signes qui s'ajoutent au masque, aux vêtements ou au corps et qui permettent de leur donner un surcroît de sens en fonction du moment de la pièce. La description donne ainsi à voir l'état du vêtement et du corps, l'expression des yeux, la texture des cheveux, ou la couleur de la peau. Électre décrit les « vêtements tachés de sang » (Ag. 948 : *caedis ueste maculata*) de Clytemnestre et « ses mains » qui « dégouttent encore de sang frais » (Ag. 949 : *Manus recenti sanguine etiamnunc madent*) après le meurtre d'Agamemnon. Le chœur décrit le délabrement physique de Thyeste, sa chevelure « pleine de crasse » (Thy. 505-506 : *grauis / squalore*) et sa « barbe hideuse » (Thy. 507 : *foeda barba*). Dans *Phèdre*, les mots du chœur font voir la saleté (Phaed. 833 : *squalor*) de Thésée, sa « chevelure hérissée » (Phaed. 833 : *recta... coma*), et ses « joues d'une blancheur languide » (Phaed. 833 : *languido pallore ...genae*), signes des souffrances du personnage. Parallèlement, la description du chœur charge le masque de *Phèdre* des signes du viol : la beauté du visage brouillée, mais aussi les larmes sur les joues, dans un geste de « démaquillage » qui prépare la ruse de la reine : « elle bouleverse l'harmonie de son visage, elle humecte ses joues » (Phaed. 827 : *decus omne turbat capitis, umectat genas*).

4. L'animation du personnage

Monologue et observation forment un système plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord et tendent à devenir complémentaires sinon indistincts : tous deux construisent le personnage. Cette complémentarité est confirmée par la complexité de l'énonciation autoréférentielle du monologue : le personnage s'adresse à lui-même tantôt à la deuxième personne, tantôt à la troisième personne, dans une énonciation mixte mêlant les formes personnelles⁸. Très souvent, l'énonciation du monologue alterne le « je » et le « tu » ou bien le « je » et le « il » : *ego* décrit son personnage comme un interlocuteur ou comme une troisième personne. C'est ainsi qu'Égisthe et Agamemnon décrivent les mouvements de leur « âme » (*animus*) comme s'ils étaient distants d'eux-mêmes⁹. Égisthe demande à la deuxième personne : « Pourquoi tergiverses-tu (*terga uertis*), mon âme (*anime*) ? » (Ag. 228). À d'autres moments, l'*animus* est représenté à la troisième personne comme dans le monologue de Jason : « mon âme a décidé d'affronter son courroux avec des prières (*constituit animus precibus iratam aggredi*) » (Med. 444). De même, Œdipe mentionne son *ani-*

⁸ F. LEO 1908 : 106-111.

⁹ F. LEO rapproche les adresses à l'*animus* des formules tragiques grecques d'adresse au θυμός, à la καρδία ou à la ψυχή (F. LEO 1908 : 96-101).

mus à la troisième personne : « l'âme incertaine (*incertus animus*), malgré son désir, craint de savoir » (*Oed.* 209).

Cette caractéristique, présente également dans les monologues d'ouverture et dans les apartés, pourrait être interprétée en termes psychologiques : le spectateur assisterait à un « soliloque », selon les mots de Robert Tarrant. Nous serions dans le cas repéré par Émile Benveniste où le monologue, utilisant les formes du « je » et du « tu », mime un dialogue¹⁰. Cependant, une telle approche ne rend pas compte du cas fréquent où le personnage utilise son propre nom à la troisième personne : qui est *ego* et qui est *Helena* dans le monologue d'Hélène ? Pour employer la terminologie benvenistienne, sommes-nous ici dans une énonciation de « discours » ou d'« histoire »¹¹ ? Il faut bien reconnaître que la désignation du sujet par lui-même ne passe pas forcément par la forme du « je » et du « tu » mais aussi par le « il »¹². Nous avons affaire à ce qu'Oswald Ducrot nomme la « polyphonie de l'énonciation » du sujet parlant : si l'emploi du « je » pointe vers le personnage comme locuteur, l'emploi de la troisième personne « laisse dans l'ombre l'origine de son énonciation »¹³. Tout se passe comme si, par l'usage de la troisième personne, le masque produisait une voix *off*, étrangère au sujet du personnage, tout en pointant vers la performance de l'acteur. En termes théâtraux, nous pouvons interpréter le monologue comme un passage d'animation du personnage grâce à un jeu complexe de polyphonie énonciative. En mobilisant d'abord un système de « je / tu » et de « je / il » autoréférentiels, le monologue crée une distanciation de l'énonciateur par rapport à son propre rôle. Dans un second temps seulement, l'énonciateur rentre dans l'échange à proprement parler en tant que personnage : le pronom autoréférentiel « je » embraye alors sur un dialogue en interagissant avec le « tu » d'un autre personnage.

C'est pourquoi nous pouvons proposer une nouvelle analyse de l'adresse d'*ego* à son *animus* : il ne s'agit pas d'une adresse du personnage à lui-même, d'ordre psychologique, d'un simple « soliloque » mais de la construction dramaturgique du personnage. La voix de l'acteur, par un récit à la première personne, va animer progressivement le masque : elle va tout d'abord l'associer à une histoire, avant de le mettre en branle par des incitations à l'impératif ou au subjonctif : « Essayons donc » (*Herc. f.* 354 : *temptemus igitur*), « Abusons-la » (*Tro.* 868 : *fallatur*), « expose ta tête ta poitrine au fer et aux feux, Égisthe ! » (*Ag.* 231-233 : *caput / ferrumque et ignes pectore aduerso excipe / Aegisthe*), « ose mon âme essaie, pousse jusqu'au bout ce qui t'est confié ! » (*Phaed.* 592 : *aude, anime, tempta perage mandatum tuum*). L'adresse d'une voix *off* à l'*animus* permet

¹⁰ É. BENVENISTE 1974 : 85.

¹¹ É. BENVENISTE 1974 : 79-88.

¹² A. CULIOLI 1999 : 121.

¹³ Voir la notion de « débrayage » chez R. JAKOBSON (1963 : 179) : pour Jakobson, le « je » est un « embrayeur » qui « est dans une relation existentielle avec l'énonciation ». L'emploi d'une troisième personne crée, au contraire, un effet de « débrayage ».

d'animer le personnage en le faisant agir conformément à la passion que « portent » (*ferunt*) les « traits » (*uultus*) du masque : Lycus va s'animer comme tyran « cruel » (*Herc. f. 329 : saeuus*), Hélène comme femme « rusée » (*Tro. 933 : subdolo uultu*), Phèdre comme « impudique » (*Phaed. 707 : impudicum... caput*). Le personnage, marionnette sans intériorité, va agir conformément à son masque¹⁴. La fonction des monologues d'entrée n'est donc pas psychologique mais bien plutôt spectaculaire. La dernière étape d'animation du personnage réside dans l'échange des regards puis dans la rencontre à proprement parler.

5. Le passage au dialogue : protocole de rencontre

Le passage au dialogue est rendu possible lorsque l'observation devient réciproque, conformément aux conditions anthropologiques de la rencontre à Rome¹⁵. Généralement, le protagoniste entre sous le regard d'un autre personnage qu'il n'aperçoit que dans un second temps. L'animation du personnage puis la reconnaissance réciproque préparent la rencontre. Toutefois, une dernière étape manque encore : ils doivent construire un espace commun de jeu. On remarque par exemple que la description réciproque de Médée et de Créon ne suffit pas à créer une rencontre. Il faudra que Médée rejoigne l'espace de Créon, pour commencer le dialogue : Médée « s'avance d'un pas hostile » (*Med. 186 : fert gradum contra*) face à Créon. Lors de son entrée, Jason voit d'abord Médée et s'apprête à « porter ses pas » (*Med. 444 : aggredi*) vers elle, toutefois c'est Médée qui, ayant aperçu (*Med. 445 : uiso*) Jason, va bondir dans son espace (*Med. 445 : exiluit*) et permettre le dialogue. Le mouvement de Médée explique *a contrario* la règle usuelle : il semble en effet que dans la plupart des cas ce soit le personnage entrant qui pénètre dans l'espace du personnage déjà présent, comme dans *Hercule Furieux* : à l'entrée de Lycus, Mégare « se tient debout » (*Herc. f. 356 : adstat*) près d'Amphitryon qui se tient « à ses côtés tout contre elle » (*Herc. f. 357 : lateri adhaeret*). C'est le tyran, dont Mégare décrit l'entrée (*Herc. f. 358-359*), qui, après son monologue, va rejoindre Mégare et Amphitryon.

D'où l'importance de la mention de la « marche » (*gradus*) des personnages : le passage du personnage d'un « espace d'observation » à un « espace de rencontre » détermine le moment du dialogue¹⁶. Le type de *gradus* conditionne les modalités de la rencontre. C'est ainsi que l'arrivée d'Agamemnon est doublée par la marche mimétique de Clytemnestre : il « s'avance (*adit*) ceint du laurier de la victoire » (*Ag. 779*) accompagné de sa femme qui « a porté ses pas (*gressus*) et

¹⁴ F. DUPONT 2000 : 154-165.

¹⁵ M. BETTINI 2000.

¹⁶ L'usage spatial de la rencontre de la tragédie recoupe celle de la comédie, peut-être suivant un code spécifique du théâtre à Rome. Voir P. LETESSIER 2004 : 40-46.

accorde au sien le rythme de sa marche (*concordi gradu*) » (Ag. 781). Le *gradus* de Thyeste est en revanche un pas retardé. Ses paroles rendent compte de ce pas caractéristique associé au masque de la peur (Thy. 418 : *metus*) : « mon âme se fige et désire porter mon corps en arrière ; j'avance d'un pas qui se refuse » (Thy. 419-420 : *animus haeret ac retro cupit / corpus referre ; moueo nolentem gradum*). Ce retard peut expliquer que Tantale prenne la parole au milieu du monologue et non à la fin : « il tourne sans cesse le visage (*uultum*) », « il demeure immobile, la démarche engourdie (*incessu stupet*) » et « se tient dans une attitude indécise (*in incerto tenet*) » (Thy. 421-422). La marche apeurée fige le personnage à intervalles réguliers et retarde son entrée dans l'espace de rencontre. Quand les personnages sont dans le même espace, la rencontre peut avoir lieu.

6. Monologues d'ouverture, rencontres retardées, déléguées, abrégées

Toute entrée de rôle suit-elle ce protocole basé sur l'animation d'un masque, un moment d'observation puis une rencontre dans un espace commun ? Le monologue d'entrée de Jocaste dans la deuxième partie des *Phéniciennes*, auquel réagit le garde, a les caractéristiques d'un monologue d'ouverture. Il s'agit ici d'une sorte de nouveau commencement de la pièce faisant suite au départ d'Œdipe. De même, dans les *Troyennes*, Andromaque entame un monologue menant à un module de *consilium* avec un personnage secondaire, le *senex* qui joue le même rôle que la nourrice dans une scène typique de *domina / nutrix*¹⁷. Peut-être s'agit-il ici de compenser par une seconde ouverture plus « sénèqueienne » un *planctus* trop « euripidéen » d'Hécube prononcé en dialogue avec le chœur au début de la pièce¹⁸ ? Ou peut-être faut-il considérer que les différents types de monologues sont des façons de faire varier l'animation du masque ?

La perméabilité des types de monologue apparaît dans l'entrée de rôle de Thyeste : il entre en prononçant un monologue d'entrée tandis que son fils Tantale commente sa posture à la troisième personne. Cependant, Tantale poursuit par une scène de *consilium* caractérisée par les préceptes et les maxi-

¹⁷ Sur ce module typique des tragédies de Sénèque, on reprendra l'analyse de K. HELDMANN 1974 : 108-163, en remarquant cependant que la nourrice peut être remplacée dans son rôle de conseillère par tous types de personnages secondaires (le courtisan dans l'ouverture du *Thyeste*, mais aussi des proches comme Antigone dans les *Phéniciennes*).

¹⁸ Le *kommos*, passage obligé de la tragédie attique, où le chœur et un protagoniste prononcent en alternance un chant de plainte (Arstt. *Poet.* 1452b 19-24), disparaît presque complètement dans les tragédies de Sénèque. On peut faire l'hypothèse que Sénèque, en reprenant les modèles des *Troyennes* d'Euripide, insère exceptionnellement une forme de *kommos* latinisé à sa dramaturgie.

mes, et va jouer le rôle normalement dévolu à la *nutrix* après un monologue d'ouverture. Il faut attendre le retour d'Atrée pour que commence un protocole de rencontre plus conventionnel : le tyran entame un monologue d'entrée incluant une observation de Thyeste et de Tantale introduite par le verbe *cerno* (*Thy.* 493). Thyeste apparaît alors sous les yeux de son frère le « visage affligé » (*Thy.* 506 : *uultus... maestos*) avant que ne commence le dialogue de réconciliation. Autre rencontre retardée : celle de Thésée et de Phèdre. Exceptionnellement, la description de Phèdre est anticipée par le chœur qui raconte comment elle se transforme par de fausses larmes (*Phaed.* 826-828). Cependant Thésée faisant une entrée de rôle sous le regard du chœur ne rencontre d'abord que la nourrice (*Phaed.* 835-863). La rencontre avec Phèdre se fera de façon plus artificielle : en ouvrant les portes du palais. Cette mise en présence des personnages va déclencher immédiatement le dialogue. Une autre variation tout à fait exceptionnelle, dans la même pièce, est ce que l'on pourrait appeler une « rencontre déléguée » : Phèdre, d'abord incapable de rencontrer Hippolyte, va être remplacée dans ce rôle par la nourrice, contrainte à accomplir un « crime mandaté » (*Phaed.* 427 : *scelus mandatum*). C'est en réalité une rencontre forcée : pour qu'un personnage secondaire rencontre un personnage principal, il lui faut faire une entrée de rôle. Pour rencontrer Hippolyte, la nourrice joue donc tous les codes d'une entrée de rôle : un long monologue où elle prie les dieux, un passage de description d'Hippolyte, qualifié de *tristis* (*Phaed.* 413), un moment d'observation, et enfin une « marche » (*gradus*) vers lui. Attitude dont Hippolyte atteste à la fois l'incongruité mais aussi l'efficacité en acceptant la rencontre : « Pourquoi, vieille fatiguée, avances-tu ici tes pas (*moliris gradus*), portant le trouble sur ton front, le visage affligé (*maesta uultu*) ? » (*Phaed.* 431-433) Le paradoxe de cette « rencontre déléguée », que l'on trouve déjà dans l'*Hippolyte* d'Euripide, est qu'elle sera suivie d'une rencontre entre Phèdre et Hippolyte avec une nouvelle entrée de rôle en bonne et due forme aux vers 580-600 avec description de Phèdre par la nourrice et monologue de Phèdre précédant la rencontre...

Notons que le dispositif peut être accompli de façon beaucoup plus réduite : parfois le protocole d'entrée de rôle se réduit à un jeu d'observation unilatéral sans aucun monologue. Ainsi, dans *Œdipe*, l'arrivée de Calchas et de sa fille Mantô fait l'objet d'une description de la marche du vieillard qui « le genou tremblant, presse son pas lent » (*Oed.* 289 : *tremulo tardus accelerat genu*) mais pas d'un monologue. De même, Ulysse, dans les *Troyennes*, entre sous les regards du vieillard qui décrit ses « pas néfastes » (*Tro.* 518 : *gressus nefandos*) et d'Andromaque pour qui « sa démarche et son visage sont ambigus : il trame en son cœur d'astucieuses fourberies » (*Tro.* 522 : *dubio gradu uultuque : nectit pectore astus callidos*). En revanche, Ulysse s'adresse directement à Andromaque sans monologue. On peut donc dire que le monologue constitue un élément fréquent mais non obligatoire du processus d'entrée. L'observation du person-

nage entrant et sa description par un personnage tiers suffisent à accompagner l'entrée de rôle.

7. La rencontre : reconnaissance et dialogue

Dans tous les cas, l'entrée de rôle se conclut invariablement par la rencontre : celle-ci se concrétise par le passage à l'usage réciproque du pronom « tu ». Ce changement marque une rupture énonciative : on passe alors d'une énonciation autonome – le monologue, la description – à une énonciation partagée : le dialogue, au sens benvenistien d'échange entre le « je » et le « tu »¹⁹. Celui-ci s'accompagne par un certain nombre de marques formelles. Outre le passage à un « tu » permettant de construire la co-énonciation, le début du dialogue se caractérise la plupart du temps par une adresse par laquelle le personnage reconnaît le statut social de son interlocuteur²⁰ : la reconnaissance, qui fixe les règles du face à face social, peut être bilatérale lorsque par exemple Amphitryon nomme Hercule « mon fils » (*Herc. f.* 622 : *nate*) et que ce dernier lui répond « mon père » (*Herc. f.* 626 : *genitor*). D'emblée, l'adresse au vocatif installe les relations de *pietas* attendues entre un père et son fils : elles fixent les règles de la rencontre. Lorsque Thésée nomme Phèdre « compagne de ma couche » (*Phaed.* 864 : *socia thalami*) et que celle-ci le nomme « magnanime Thésée » (*Phaed.* 869 : *magnanime Theseu*), les deux personnages installent une relation d'époux à épouse dont Phèdre va profiter pour établir sa ruse. De la même façon, l'appellation « mon frère », lancée une première fois par Atrée (*Thy.* 508 : *fratrem*), répétée par Thyeste (*Thy.* 521 : *frater* ; *Thy.* 535 : *frater*), et reprise par Atrée (*Thy.* 528 : *fratri* ; *Thy.* 538 : *fratrem*), installe une symétrie artificielle qui permet la vengeance d'Atrée.

Le plus souvent, l'adresse unilatérale suffit cependant à installer la relation entre personnages. Ainsi, Tantale nomme Thyeste « père » (*Thy.* 429 : *genitor*), Œdipe interpelle Créon en tant que « frère de son épouse » (*Oed.* 210 : *germane nostrae coniugis*). À d'autres moments, cependant, cette appellation est problématique. Ainsi, l'appellation que Lycus donne à Mégare contient le projet de l'épouser : « O toi qui tires un nom illustre d'une source royale » (*Herc. f.* 359-360 : *O clarum trahens / a stirpe nomen regia*). Médée, répudiée et exilée est traitée comme une étrangère : Créon après l'avoir désignée comme « la fille criminelle du Colchidien Aétès » (*Med.* 179 : *Colchi noxium Aeetae genus*) l'appelle « monstre » (*Med.* 191 : *monstrum*), tandis que Jason ne lui donne aucune appellation. Médée l'appellera simplement « Jason » (*Med.* 447). La confrontation d'Hippolyte et de Phèdre est à cet égard très intéressante : Hippolyte appelle

¹⁹ É. BENVENISTE 1974 : 85.

²⁰ M. BETTINI 2000 : 313-356.

sa marâtre « mère » (*Phaed.* 608 : *mater*) légitimant ainsi une relation filiale. Toutefois cette adresse est immédiatement refusée par Phèdre qui propose successivement l'appellation de « sœur » (*Phaed.* 611 : *sororem*), de « servante » (*Phaed.* 612 : *famulam*) puis de « suppliante » (*Phaed.* 622 : *supplicem*) et de « veuve » (*Phaed.* 623 : *uiduae*). Toute la scène va reposer sur cette négociation de statuts associée à des postures successives : une posture supérieure de mère, puis d'égale en tant que sœur, puis inférieure en tant qu'esclave et veuve suppliante. Comme Hippolyte refuse de reconnaître la mort de son père, Phèdre va introduire son masque : celui d'une « amoureuse » (*Phaed.* 670 : *amantis*), réorientant la rencontre dans une autre direction. Elle sera traitée alors par Hippolyte en « impudique » (*Phaed.* 707 : *impudicum caput*)²¹. De façon générale, nous pouvons dire que les modalités de la reconnaissance, qui affectent à la fois les titres et les postures, vont motiver la suite de la rencontre.

Conclusion

Les monologues et les descriptions associés aux entrées de rôles sont caractéristiques du code théâtral sénèque. Ils permettent de mettre en place un protocole de rencontre marqué par des étapes identifiables : animation du masque par les mots, observation, rapprochement, reconnaissance et dialogue. Nous pouvons donc maintenant préciser ce que Robert Tarrant nomme « suspension du temps ». En termes théâtraux, il ne s'agit pas d'un temps vide mais du temps de l'*expectatio*, temps de l'installation dramaturgique qui conditionne la rencontre des personnages²². C'est un temps marqué par l'animation progressive du personnage entrant qui, dans la préparation d'une confrontation imminente avec des personnages déjà présents, suscite une tension spectaculaire. L'usage des monologues d'entrée tragiques n'est donc ni rhétorique, ni psychologique, mais bien théâtral. Il est sur ce point comparable aux techniques de la comédie romaine : comme le note Robert Tarrant, le *canticum* varié chez Plaute permet l'entrée de rôle d'un des principaux protagonistes de la pièce qui délivre alors un long monologue chanté en présence de personnages avec lesquels il ne communique pas²³. Cette comparaison peut être poussée plus loin si l'on suit l'analyse de la dramaturgie plautinienne proposée récemment par Pierre Letes-

²¹ Sur l'analyse des postures de cette scène, voir F. DUPONT 1995 : 110-114.

²² Cette attente préliminaire créée par l'arrivée d'un « personnage potentiel » provient de l'univers de l'éloquence. L'orateur reconnu par l'auditoire, suscite une attente. Voir F. DUPONT 2000 : 119-125.

²³ R. J. TARRANT 1978 : 237-241. TARRANT, reprenant à la suite de F. LEO, l'analyse de passages de Ménandre, fait remonter l'usage de tels monologues à la comédie moyenne grecque et fait l'hypothèse que cette technique a été adoptée parallèlement dans les tragédies hellénistiques.

sier : le monologue y constitue le préliminaire à une rencontre²⁴. À une différence près : les entrées de rôles chez Plaute sont chantées et dansées sur la musique du *canticum* varié et suivies d'un *canticum* simple au moment de la rencontre. La rencontre tragique chez Sénèque se passe de chant et de danse : intégrée au *diverbium* elle n'est pas identifiable par la métrique. La comparaison avec Plaute confirme du moins que nous ayons affaire ici à une caractéristique du théâtre romain.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Textes anciens

Sénèque, *Tragédies*, t. 1 et 2, texte établi et traduit par F. CHAUMARTIN, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1996 et 2011. (Dans cet article, nous modifions certaines des traductions pour rendre plus littéralement le texte latin).

Études critiques

- AYGON J.-P. 2014, dans PARE-REY P. (dir.) 2014, *L'aparté dans le théâtre antique, un procédé dramatique à redécouvrir*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes : p. 103-127.
- BENVENISTE É. 1974, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. 2.
- BETTINI M. 2000, « Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina », dans *Le orecchie di Hermes*, Turin, Giulio Einaudi, p. 313-356.
- CULIOLI A. 1999, *Pour une linguistique de l'énonciation*. t. 2 : *Formalisations et opérations de repérage*, Paris, Ophrys.
- DUCROT O. 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit.
- DUPONT F. 2000, *L'Orateur sans visage*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 1995, *Les Monstres de Sénèque, Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent ».
- DUPONT F. & LETESSIER P. 2012, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin.
- FRIEDRICH W.-H. 1933, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Born, Noske.
- HELDMANN K. 1974, *Untersuchungen zu den Tragödien Seneca*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- JAKOBSON R. 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

²⁴ Voir l'analyse de P. LETESSIER 2004, T. MOORE 1998 et 2014. Les deux auteurs s'accordent sur la distinction bien établie entre *canticum* et *diverbium* (F. RITSCHL 1877 ; C. QUESTA 1992). Cependant, P. LETESSIER repère des règles dramaturgiques plus strictes en portant son attention sur les entrées de rôle et les rencontres.

- LEO F. 1908, *Der Monolog im Drama : ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin, Weidmann, Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse : Neue Folge ; 10. Bd., Nr. 5.
- LETESSIER P. 2004, « Musique et dramaturgie dans un théâtre codifié : les comédies de Plaute », Thèse de doctorat, Paris III, Paris.
- MOORE T. 2014, *Music in Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 1998, « Music and Structure in Roman Comedy », *AJPh*, 119, 2, p. 245-273.
- QUESTA C. 1992, « Saggio sulla versificazione drammatica dei Romani », *Paideia*, 47, p. 65-80.
- RITSCHL F. 1877, « Canticum und Diuerbium bei Plautus » dans *Opuscula philologica*, III, Leipzig, Teubner, p. 1-54.
- TARRANT R. J. 1978, « Senecan Drama and Its Antecedents », *HSPH*, 82, p. 213-263.
- ZWIERLEIN O. 1966, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain.