



Clotilde Thouret, "Quand l'Acteur parle seul, [...] instruire l'Auditeur de beaucoup de choses" (Corneille, Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique) : les modalités de la présence du spectateur dans les monologues de narration et d'exposition dans le théâtre français entre 1630 et 1640.

Lorsque l'abbé d'Aubignac aborde le cœur du problème des « Monologues ou Discours d'un seul Personnage », sa première observation est la suivante :

« Premièrement, il ne faut jamais qu'un Acteur fasse un Monologue en parlant aux Spectateurs, et seulement pour les instruire de quelques circonstances qu'ils doivent savoir ; mais il faut chercher, dans la vérité de l'Action, quelque couleur qui l'ait pu obliger à faire ce discours ; autrement c'est un vice dans la Représentation, comme nous avons dit ailleurs. **1** »

Il renvoie ici explicitement, par le mot de « couleur » et par la précision finale, aux chapitres VI et VII du Livre I, « Des Spectateurs et comment le Poète les doit considérer » et « Du mélange de la Représentation avec la vérité de l'Action théâtrale ». Or ces chapitres posent les fondements d'une théorie de la réception articulée à une théorie de l'imitation qui consacre la séparation du régime de la fable d'avec le régime de la représentation, sous les noms respectifs d'« action comme véritable » et d'« action comme représentée » **2**. Le monologue est en effet une forme qui pose avec acuité et évidence la question de l'inscription du spectateur dans le texte dramatique. Discours sans destinataire fictionnel, exhibant le fonctionnement de la double énonciation théâtrale au point de la faire pratiquement disparaître en cas d'adresse au public, la forme monologuée convoque le spectateur comme tel, puisqu'elle en fait le destinataire unique du texte et attire son attention sur la représentation en tant que spectacle qui lui est destiné. Or, dans la perspective de la construction d'une mimésis illusionniste qui se met en place pendant le deuxième tiers du XVII^e siècle dans le théâtre français, tout ce qui désigne la représentation, « tout ce qui paraît affecté en faveur des Spectateurs, est vicieux » **3**, parce que le statut spectaculaire et fictionnel de l'imitation leur est alors rappelé : la présence du spectateur doit être effacé du texte dramatique.

Le monologue en général, et le monologue de narration ou d'information en particulier, a retenu notre attention parce qu'il exagère la tension fondatrice de la nouvelle esthétique. Cette tension c'est celle qui s'est établie dans la prise en compte des spectateurs avec la distinction des deux manières de considérer le poème dramatique, comme spectacle d'une part, et comme histoire véritable de l'autre. Elle se déploie dans cette « maxime » qui devrait être selon d'Aubignac la pierre de touche de tout poème dramatique : « En un mot les Spectateurs ne sont point considérables au Poète, à regarder la Tragédie dans la vérité de l'Action, mais seulement dans la Représentation. » **4** Si le poète doit rendre la représentation – ou le spectacle – admirable aux spectateurs, en revanche, lorsqu'il considère en sa tragédie l'action véritable, « il fait tout comme s'il n'y avait pas de Spectateurs ». Avec l'établissement de la doctrine classique, la problématique du monologue retrouve cette tension : d'un côté, c'est un moment apprécié des comédiens et du public, c'est un procédé utile pour faire connaître au public des éléments nécessaires à l'intelligence de la fable, mais d'un autre côté, c'est un discours plus difficile à inscrire dans l'économie de l'action que le dialogue parce qu'il ne bénéficie pas de la dynamique de l'interlocution et que c'est une convention qui demande à être justifiée, gommée ou cachée. En d'autres termes, le monologue est tout entier pour le spectateur mais il faut l'écrire comme s'il n'était pas là. Il n'est pas question ici de dire que dans ce processus réside une quelconque spécificité du monologue, mais de constater que ce procédé exagère la tension mise en évidence plus haut et qu'il présente pour cette raison un avantage pour l'analyse. Le paradoxe, ou plus exactement la contradiction, est de nouveau résumée par d'Aubignac en une phrase, qui confond de manière significative la position du spectateur et celle du dramaturge :

« J'avoue qu'il est quelque fois bien agréable sur le Théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme, et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentiments, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère ; mais certes il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vraisemblance. » **5**

Comment se résout cette tension ? Quelles solutions sont proposées pour effacer le spectateur d'un texte dont il est au centre ? Quel rôle un tel programme lui assigne-t-il ? La pratique obéit-elle sur ce point à la théorie ?

Pour tenter de trouver des réponses précises à ces questions qui restent encore très générales, j'ai choisi de réduire l'étude dans son versant théorique à un type de monologue, celui du monologue de narration, et dans son versant pratique à ce qui en est la déclinaison la plus simple, le monologue d'exposition. Plusieurs raisons ont présidé à ces choix. D'abord, les textes théoriques de Chapelain et Corneille qui abordent justement la question du monologue de narration – respectivement, la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* et le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* – viennent s'ajouter à la réflexion de d'Aubignac pour enrichir notre compréhension du problème. En outre, ces textes fondamentaux posent le problème dans les mêmes termes, même si leurs réponses sont différentes : ils retrouvent l'articulation de l'action comme représentée et de l'action comme véritable, en tant qu'elle est le lieu de la programmation de la réception. Ensuite, une première scène permet de déterminer avec clarté quelle relation théâtrale est mise en place et quelle position est alors programmée pour le spectateur. Enfin, Corneille et d'Aubignac

commentent quelques monologues d'exposition. A quoi vient s'ajouter la dimension pratique de la rapidité pour le repérage du corpus. A cet égard, il faut préciser que les bornes de la décennie 1630 ne sont pas envisagées comme des limites strictes. J'ai construit la réflexion développée ci-dessous à partir du *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle* dirigé par Marc Vuillermoz **6**, des pièces réunies par Jacques Scherer dans les deux tomes de la Pléiade *Théâtre du XVIIe siècle*, des œuvres théâtrales de Corneille, de Rotrou et de Mareschal.

J'entends ici par « monologue », le discours d'un personnage seul sur la scène ou qui se croit seul. Cette définition se déduit des remarques des théoriciens. Corneille par exemple choisit les termes suivants : « quand un Acteur parle seul ». On peut remarquer à cette occasion que l'ambiguïté du terme d'« Acteur » porte une grande partie de la difficulté. On y retrouve en effet les deux pôles de la tension repérée plus haut : en tant que comédien, l'acteur peut parler « seul » sans que cela pose problème puisqu'il est dans le procès de communication qui unit praticiens et public, dans l'action comme représentée ; mais en tant que personnage, il est dans l'action comme véritable et il parle « véritablement » tout seul, ce qui suppose la mise en place d'une convention. Pour Corneille par exemple, la parole du comédien représente le discours intérieur du personnage. J'appelle « monologue de narration ou d'information » un monologue dont la fonction principale est de raconter des événements passés, d'exposer une situation, et par là de donner aux spectateurs des informations nécessaires à la compréhension de l'action.

Nous avons évoqué plus haut le problème que pose le monologue dans le rapport qu'il instaure entre la représentation comme imitation d'une action et le spectateur. Ce problème se situe au niveau de l'énonciation elle-même : c'est bien le fait qu'un personnage vienne parler seul sur la scène qui souligne l'« intention » du poète et l'acte de représentation **7**. Le monologue gêne, dans le texte, l'effacement du spectateur, et dans la réception, le sentiment d'assister à des actions qui semblent avoir lieu d'elles-mêmes, autrement dit à une représentation d'hommes en actes. Comment alors effacer le geste gratuit du récit ? Comment justifier qu'un personnage, qui connaît les éléments de la situation, se les raconte pour lui-même ? La résolution de la difficulté peut paraître simple et les théoriciens répondent d'une seule voix : il suffit d'animer le discours par la passion. Mais le détail des textes théoriques apporte une nuance qui permet de comprendre la manière dont l'inscription du spectateur dans le texte dramatique a lieu sans perturber la construction de l'illusion : la nécessité de donner des informations pour l'intelligence de la fable doit avancer sous le masque de la nécessaire passion du personnage. En effet, rien dans ce qui constitue le locuteur en personnage fictionnel ne peut être *a priori* à l'origine d'un discours qui raconte ou annonce des éléments de l'action puisque le personnage raconte alors des événements comme s'il devait s'en informer lui-même. Il s'agit alors de gommer, ou plutôt de couvrir la *diégésis* trop évidente par une *mimésis* vraisemblable qui précisément expliquerait cette énonciation – trouver des « couleurs » pour une parole blanche.

La figure du confident peut jouer ce rôle, mais elle est en fait assez difficile à mettre en place pour des raisons qu'il serait trop long de développer ici. L'autre solution consiste à voiler la nécessité du discours de l'acteur, qui correspond à la nécessité du dramaturge de faire avancer l'action, par la nécessité de la parole du personnage qui doit exprimer son sentiment. Cette « couleur » qui couvre la fabrique de la représentation est expliquée dans les lignes de Jean Chapelain :

« Pour moi, ce que vous remarquez outre cela d'absurde en ce que quelques-uns ont pratiqué de faire réciter par les acteurs en soliloques des choses qu'il fallait que les spectateurs sussent pour l'intelligence de la fable, je le blâme encore plus que vous, et si j'avais à disposer les scènes d'une pièce de théâtre, j'introduirais toujours quelqu'un en ces nécessités de récit qui aurait intérêt de se les faire faire ; ou si j'introduisais un homme seul les faisant ce serait entremêlant par pièces le rapport dans la passion comme pour la mieux exprimer seulement. »

8

Les « nécessités de récit » doivent passer la frontière scène-salle en contrebande, portées par la passion. L'art dramatique consiste à donner l'illusion d'une cause initiale (l'expression de sa passion) pour une cause finale (la représentation d'une histoire). Alors, le spectateur peut regarder ce qui se représente sur scène comme des événements véritables et non comme des événements feints puisque les choses s'ordonnent à ses yeux selon le vraisemblable et non selon les besoins de la fiction : il quitte alors son rôle d'auditeur d'un récit pour celui de témoin invisible d'une action.

La Pratique du théâtre édicte un principe identique tout en restant plus vague que Chapelain. C'est la première règle qu'il faut observer pour « faire un Monologue avec vraisemblance » que nous avons citée au seuil de ce propos : il faut trouver dans l'action véritable une raison pour justifier l'énonciation du discours fait en monologue. Le nécessaire qui relève de l'action comme représentée, c'est-à-dire « instruire [les spectateurs] de quelques circonstances qu'ils doivent savoir », ne doit jamais apparaître comme tel : il faut couvrir cette nécessité par une cause vraisemblable dans l'action véritable, et par là, faire disparaître la présence du spectateur qui est la raison première, « véritable », du discours.

Le passage consacré au monologue dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* est plus clair encore sur la manière qu'a le dramaturge de poser son spectateur tout en l'effaçant. La discussion sur la manière « d'instruire l'Auditeur de beaucoup de choses » « quand un Acteur parle seul » intervient dans la partie sur le Prologue. Chez Euripide, qui « en a usé assez grossièrement », les personnages, Iphigénie et Hélène, « racontent [...] sans avoir aucun Acteur avec elles à qui adresser leur discours » :

« Ce n'est pas que je veuille dire, que quand un Acteur parle seul, il ne puisse instruire l'Auditeur de beaucoup de choses ; mais il faut que ce soit par les sentiments d'une passion qui l'agite, et non pas par une simple Narration. Le monologue d'Émilie, qui ouvre le Théâtre dans *Cinna*, fait assez connaître qu'Auguste a fait mourir son père, et que pour venger sa mort elle engage son Amant à conspirer contre lui ; mais c'est par le trouble et la crainte que le péril où elle expose Cinna jette dans son âme que nous en avons connaissance. Surtout le Poète se doit souvenir, que quand un acteur est seul sur le Théâtre, il est présumé ne faire que s'entretenir en lui-même, et ne parle qu'afin que le Spectateur sache de quoi il s'entretient, et à quoi il pense. Ainsi ce serait une faute insupportable, si un autre Acteur apprenait par les secrets. On excuse cela dans une passion violente, qu'elle force d'éclater, bien qu'on ait personne à qui la faire entendre, et je ne le voudrais pas condamner en un autre, mais j'aurais de la peine à me le souffrir. » **9**

Il faut que la passion paraisse être à l'origine des paroles de l'Acteur seul sur scène. La « narration simple » – que Chapelain appelle la « narration pure » – ne s'accepte plus sur le théâtre ; un personnage ne doit plus « raconter » sans destinataire autre que le destinataire indirect qu'est le spectateur. Il doit « sentir », et ce sont ces sentiments que l'on doit montrer d'abord, les éléments nécessaires à l'intelligence de la fable n'apparaissant plus que comme des moyens de représenter la passion. Corneille illustre et explique son propos par un exemple pris dans son théâtre, celui du monologue d'Émilie (Cinna, I, 1). La situation d'Émilie est telle que la jeune femme ne peut pas ne pas être tourmentée par son désir de vengeance encore inassouvi en même temps que par une profonde inquiétude. Une fois le travail d'invention (Émilie aime Cinna) et celui de disposition (elle attend Cinna qui met en place la conspiration contre Auguste) accomplis, ils sont mis en valeur par celui de l'élocution : l'héroïne commence par exprimer son désir de vengeance ; le spectateur venu écouter une tragédie s'y attend, et il accorde d'autant mieux sa créance à l'histoire qu'on lui présente qu'il est aidé en cela par l'Histoire **10** ; de ces « impatients désirs » découle nécessairement l'expression de la crainte puisque c'est eux qui ont poussé la fille de Toranius à se donner à son amant comme prix de la mort d'Auguste. Le mouvement de la passion permet à la fois d'établir l'identité d'Émilie et d'exposer la situation dans laquelle elle se trouve, et avec elle, l'empereur et Cinna. Sa soif de vengeance et son inquiétude à l'égard de son amant, bien vraisemblables, expliquent les pensées dont son âme est agitée ; et ces réflexions justifient le monologue : la nécessité de la parole dramatique et l'intensité de la pensée du personnage s'identifient. Pour reprendre les termes de John D. Lyons, la « nécessité diégétique » (c'est un effet nécessaire du caractère d'Émilie que placée dans cette situation son âme soit agitée des passions de vengeance et de crainte) travestit la « nécessité auctoriale » (l'exposition) **11**. L'ordre fictionnel de la représentation inverse l'ordre réel de la création : en réalité, c'est parce que nous devons avoir connaissance de la situation qu'il y a trouble. L'inversion de l'ordre apparent des nécessités dans la composition du monologue de narration apparaît donc comme la modalité de l'inscription-effacement du spectateur dans le texte dramatique.

A la lumière de ces remarques, on voit qu'il s'agit de lutter contre la mise en évidence du processus de représentation si sensible en monologue, en créant une nécessité pour le discours du personnage, nécessité interne à la fable et dans laquelle le spectateur n'intervient pas. Cela revient en quelque sorte à éloigner du public l'ordre de l'enchaînement des faits, à le transporter depuis la rampe jusque dans le monde fictionnel. Au niveau du caractère, ce travestissement de la nécessité de l'auteur par celle du personnage a pour conséquence un changement qui est de l'ordre d'une intériorisation puisque, on l'a vu, l'énonciation monologuée doit être justifiée par une « couleur », une raison interne à la fable, et que celle-ci prend le visage de la passion qui agite l'âme du personnage. La différence entre la première scène de la *Mariamne* de Hardy (1610 env. **12**) et celle de la *Marianne* de Tristan (1636) en est un exemple frappant : Hardy ouvre sa pièce par les malédictions que prononce à l'encontre d'Hérode l'Ombre d'Aristobule, frère de Mariamne assassiné par le tyran, et trouve dans ce monologue l'occasion de rappeler la situation. Dans la tragédie de Tristan, l'apparition a lieu, mais en rêve, pour le seul Hérode : le monologue de la première scène d'une quinzaine de vers le montre qui s'éveille en sursaut, « ému de colère et d'horreur » (I, 1, v. 14), et qui s'adresse encore au fantôme qui a troublé son sommeil avant de reprendre ses esprits. Le spectateur n'est plus associé à la manifestation étrange et fascinante du monde des Enfers, manifestation qui implique des modes de représentation hétérogènes et qui ne peut prétendre à la fabrication de l'illusion. Il est placé devant un homme hanté par le crime qui a fait de lui un tyran. L'origine de l'action est ainsi inscrite dans l'action elle-même ; l'effet sur le public est puissant, et éveille sa curiosité et son intérêt. Avec subtilité – les informations sont peu nombreuses et ne surchargent pas la scène : le dramaturge peut compter sur le fait qu'il connaît la situation et les scènes suivantes développeront les détails – et avec force, le monologue d'Hérode entre dans l'action et y plonge le spectateur sans l'accompagner, sans ménager de transition. Le premier mouvement de Caliste dans le monologue d'exposition de Clitandre de Corneille me semble pouvoir être interprété dans ce sens. La jeune fille arrive la première sur le lieu de son rendez-vous avec son amie Dorise qui doit lui montrer la preuve de la trahison de son amant. La didascalie précise « CALISTE, regardant derrière elle » **13** : ce mouvement inscrit la parole dans l'espace fictionnel circonscrit par la scène, en même temps qu'il empêche dans la réception du spectateur la construction d'une énonciation de type lyrique. La force d'aimantation – et la source de l'action – vient de derrière, du monde caché dans les coulisses, et non du public rassemblé.

Pour conclure sur le point théorique et mettre en perspective ces réflexions sur le monologue, j'aimerais suggérer une hypothèse, et faire deux remarques. (hypothèse) La tension mise en place par le système mimétique classique, que d'Aubignac ne parvient pas vraiment à résoudre **14**, ne peut être vraiment réduite que par une solution cornélienne, celle de « l'éblouissement du spectateur », que l'on peut voir comme le point de fuite de tout son système **15** : emporté par l'action, touché par la passion et charmé par les vers, il ne s'aperçoit plus de la convention. Les rôles assignés à l'« Auditeur » sont alors au même moment celui du témoin invisible d'une action qui se déroule sous ses yeux et celui du spectateur d'une représentation par des comédiens, il est en même temps victime de l'illusion et admiratif des beautés qu'on lui présente, ou plutôt, c'est parce qu'il est ébloui par ces beautés qu'il s'abandonne à l'illusion. (1ère remarque) Le cas du monologue de narration nous permet de constater l'efficacité dramatique de l'expression de la passion. C'est en effet par l'expression de la passion que se modifie le régime de la représentation, que la parole de l'acteur passe d'un régime diégétique à un régime mimétique, de l'acte de raconter à celui de montrer. Peut-être cette inversion de l'ordre apparent des nécessités est-elle la forme que prend « localement », à petite échelle, le mouvement d'inversion plus général mis en lumière par G. Forestier au chapitre « Dramaturgies des passions » de *Passions tragiques et règles classiques* **16**, et qui correspond à l'évolution de la tragédie comme déploiement de passions soutenues par l'action vers une tragédie dont l'action est « soutenue » et motivée par les passions. Il s'agit en effet de trouver des raisons de la parole monologuée ailleurs que dans le seul geste gratuit du récit et c'est la passion qui joue ce rôle, venant justifier la pensée du personnage puisque son âme est agitée par cette même passion. De là vient probablement que le monologue est perçu comme excès de la passion, signe du trouble dans lequel est plongé le personnage, ce qui n'a rien de systématique dans le théâtre de la période qui précède, et même encore chez Chapelain qui ajoute à la suite du texte que nous avons cité plus haut :

« Car, si ce n'est en narration pure, le soliloque s'admet sur la scène comme pour le discours intérieur qui arrive tous les jours à tous les hommes qui ne sont pas absolument stupides, et cette matière est examinée à fond et résolue par le Giralde fort suffisamment. » **17**

(2e remarque) Il est possible d'inscrire ces propos théoriques au sein d'un mouvement plus général, celui de

la distinction entre l'acteur et le personnage alors en train de s'affirmer **18**. En effet, pour que le monologue fasse problème comme voix et émission de voix, pour qu'il soit besoin de rationaliser et d'animer son énonciation, il faut que la parole scénique s'impose comme celle du seul représenté, celle du personnage, par opposition à celle du représentant. C'est notamment pour cette raison que la question du monologue ne se pose pas, du moins pas dans ces termes, pour le théâtre antique, où le statut du personnage n'est pas celui d'un signe avec un référent.

La lecture des monologues d'ouverture (on ne peut, en toute rigueur, les qualifier tous de monologues d'exposition) des pièces du corpus dans la perspective de notre problématique permet d'élaborer une typologie qui précise les modalités de l'inscription du spectateur dans ce lieu du texte dramatique. La finalité de ce propos ne me permet pas d'entrer dans le détail de l'analyse et je ne livre donc ici que les résultats qui consistent en un classement selon la relation théâtrale mise en place par ces monologues.

– La première scène est un véritable monologue d'exposition. Ce dernier est motivé par un sentiment violent. La généalogie des passions, donnée comme l'objet de la représentation, permet de faire la généalogie de la situation et éventuellement de raconter des événements passés. Exemples : *La Diane* de Rotrou, *Cinna* de Corneille, *La Mort de Crispin* de Tristan. La création d'une situation d'attente dans laquelle est placé le personnage permet parfois de justifier l'énonciation (nécessaire interne à la fable) et de provoquer l'intérêt du spectateur (nécessaire de la représentation) : cette solution est mentionnée par d'Aubignac dans son chapitre I du livre IV consacré aux personnages et Corneille l'applique dans *Clitandre* et *Cinna*.

– Le monologue est dominé par l'expression de la passion et fonctionne plutôt comme une ouverture thématique et une présentation du personnage, même s'il donne des informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue. C'est une énonciation lyrique qui domine parfois. *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, La deuxième journée de la tragi-comédie *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre, *L'Innocente Infidélité*, *L'Hypochondriaque* et *Hercule mourant* de Rotrou, et la *Marianne* de Tristan.

– Le discours commence par des généralités par rapport auxquelles prend sens la situation particulière du personnage, et éventuellement sa passion. L'« acteur » est comme à distance de son personnage et ne peut prétendre faire du spectateur un témoin invisible de l'action : le monologue s'apparente à une présentation du locuteur et suspend momentanément la distinction entre le personnage et le comédien, entre le représenté et le représentant. *L'Arétaphile* de Du Ryer, *Les Folies de Cardenio* de Pichou.

– Dans certaines pastorales et tragi-comédies, le monologue d'ouverture met en œuvre une véritable « séduction » du spectateur par une concentration, voire une surenchère, d'éléments topiques du genre : *Les Bergeries* de Racan, *La Sylvie* de Mairet, *La Sœur valeureuse* de Mareschal et *L'Heureux naufrage* de Rotrou. Chez Mareschal, malgré un premier acte qui pourrait devenir une juxtaposition de monologues d'exposition, le refus du récit au bénéfice de l'action a des conséquences fâcheuses pour la compréhension : le spectateur qui n'a pu prendre connaissance du long argument s'expose à ne comprendre pleinement la situation qu'au quatrième acte. Mais la forêt, le voyage, le jeu avec le portrait, l'oracle obscur, l'endormissement soudain, sont autant d'éléments (en quelques 60 vers) qui devaient lui plaire.

– Un cas particulier : *Les Sosies* de Rotrou. Avec la succession de trois monologues après le prologue, le dramaturge se livre à un véritable jeu de variations génériques, structurelles et thématiques avec le spectateur : le prologue tragique est emprunté à *Hercule furieux* de Sénèque, et il ajoute un monologue de Sosie au discours de Mercure et au deuxième monologue de Sosie surpris par Mercure, ces deux derniers étant repris à Plaute.

On constate donc une disparition toute relative du spectateur : sa transformation en témoin reste inachevée, notamment lorsque l'expression de la passion et le récit restent dissociés (*L'Arétaphile*, *La Sylvie*). Cette typologie met en évidence deux modalités dominantes de l'inscription du spectateur dans le monologue d'ouverture, qui ne s'excluent pas nécessairement : d'une part, celle de son effacement qui fait de lui le témoin invisible d'une action, et d'autre part, celle de sa prise en compte plus ou moins explicite qui fait de lui le destinataire d'une œuvre de fiction, un spectateur qui connaît les codes et apprécie leurs variations, conscient d'assister à un artifice. A la deuxième figure du spectateur sont destinées les allusions au titre de la pièce (*La Généreuse Allemande de Mareschal*) ou les remarques du personnage sur la longueur inutile de son discours (*Arétaphile*). Cette double stratégie de prise en compte du spectateur par les dramaturges est donc différente de celle qui se déduit des textes théoriques sur le monologue qui mettent l'accent sur son effacement. L'« Acteur » prend ses deux figures qui ne sont pas encore tout à fait distinctes à cette époque, celle du personnage et celle du comédien quand la communication avec le public est soulignée. On retrouve dans ces deux modalités d'inscription du spectateur les deux rôles du public que J. D. Lyons a repéré dans la théorie de la tragédie classique en France dans *Kingdom of disorder : the theory of tragedy in classical France* **19** : un public dépourvu de raison et soumis aux passions et un public potentiellement lecteur de traités, distancié, capable d'une évaluation toute intellectuelle.

1. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 1657, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, Livre III, Chapitre VIII, p. 369. [renvoi]

2. Cf. le chapitre intitulé « Imitation parfaite et vraisemblance absolue », dans Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 73-116, et plus particulièrement p. 103-107, « Une théorie de la réception du poétique ». [renvoi]

3. Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, Livre I, Chapitre VI, p. 82. [renvoi]

4. *Ibid.*, Livre I, Chapitre VI, p. 84. [renvoi]

5. *Ibid.*, Livre III, Chapitre VIII, p. 368. [renvoi]

6. Paris, Champion, 1998. [renvoi]

7. Les théoriciens italiens comme Giovan Battista Pigna dans *I Romanzi* en 1554, ou Angelo Ingegneri dans son traité *Della poesia rappresentativa* en 1598, sont très clairs à ce sujet. Et d'Aubignac pose lui aussi bien souvent la question en ces termes dans son chapitre « Des Spectateurs » (*op. cit.*, p. 83) : « Si bien que le Personnage qui doit parler viendra sur le Théâtre ; parce qu'il cherche quelqu'un, ou pour se trouver à quelque assignation. La Narration des choses passées se fera ; Parce qu'elle servira pour prendre conseil sur les présentes, ou pour obtenir un secours nécessaire. » [renvoi]

8. Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 1630, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 125. [renvoi]

9. Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660, in *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 89. [renvoi]

10. Sur ce point voir Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », p. 288-289. [renvoi]

11. John D. Lyons, « Corneille and the Triumph of Pleasure, or the Four Axioms of Tragic Pleasure », *PFSC*, vol. XIX, n°37, 1992, p. 330.

[renvoi]

12. Alexandre Hardy, *Mariamne*, éd. Alan Howe, University of Exeter, 1989, p. xiv. [renvoi]
13. Elle sera supprimée en 1660, mais tout le début de la scène sera modifié, notamment dans le but de raccourcir les monologues, « trop longs et trop fréquents en cette Pièce » (*Examen*). Les premiers vers vont dans le même sens que ce mouvement : « Je ne suis point suivie, et sans être entendue / Mon pas lent et craintif en ces lieux m'a rendue, [...] » [renvoi]
14. Les « Observations » qu'il fait au sujet des monologues le montre bien en ce qu'elles ne parviennent pas à esquisser une solution satisfaisante, même à ses yeux. [renvoi]
15. *Examen d'Horace* (Sur l'unité de lieu et l'absence de raison venant justifier la séparation d'Horace et Curiace du reste de la famille) : « l'attachement de l'Auditeur à l'action présente souvent ne lui permet pas de descendre à l'examen sévère de cette justesse, et ce n'est pas un crime que de s'en prévaloir pour l'éblouir, quand il est malaisé de le satisfaire. » *Examen du Cid* (Sur les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse) : « Aristote dit qu'il y a des absurdités qu'il faut laisser dans un poème, quand on peut espérer qu'elles seront bien reçues ; et il est du devoir du poète, en ce cas, de les couvrir de tant de brillants qu'elles puissent éblouir ». [renvoi]
16. *Op. cit.*, p. 223-258. [renvoi]
17. Jean Chapelain, *op. cit.*, p. 125. Il renvoie ici à Giovanni Battista Giraldo Cinzio (*Lettera sopra la Didone*, 1543). [renvoi]
18. Voir sur ce point Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, 2002, p. 43-60. [renvoi]
19. John D. Lyons, *Kingdom of disorder : the theory of tragedy in classical France*, 1999, p. 203-212. [renvoi]