

# Le monologue dans le théâtre de Rotrou : une convention baroque, entre ornement et dramaturgie de la pensée

Clotilde Thouret

► **To cite this version:**

Clotilde Thouret. Le monologue dans le théâtre de Rotrou : une convention baroque, entre ornement et dramaturgie de la pensée. Littératures classiques, Société de littératures classiques (SLC) / différents éditeurs, 2007, Le théâtre de Rotrou, pp.207-221. hal-02902944

**HAL Id: hal-02902944**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02902944>**

Submitted on 20 Jul 2020

**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.

**Clotilde Thouret**

**Le monologue dans le théâtre de Rotrou : une convention baroque, entre  
ornement et dramaturgie de la pensée**

Lélie – Il discourt en luy-mesme.

Ergaste – A l'exemple des fous,  
Comme frappé sans doute en mesme endroit que vous.<sup>1</sup>

Amyntas – C'est un trésor sacré, que le penser d'un Roi,  
Où nul ne doit toucher, si ce n'est par sa Loi, [...].<sup>2</sup>

Ces personnages commentent des monologues<sup>3</sup> qui se tiennent simultanément et sur la même scène : dans le premier cas, c'est Éraste qui se désespère d'amour parce que sa maîtresse est promise à un autre que lui ; dans le second, c'est Agamemnon, qui ne se résoud pas à envoyer chercher sa fille. Symptôme de la folie d'amour ou expression de la sagesse royale, cette ambivalence est caractéristique à bien des égards du monologue du second tiers du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le dramaturge de cette époque hérite du théâtre antique, du théâtre humaniste italien et français mais aussi du théâtre espagnol, une pratique du monologue très riche et très diverse : narrations de la comédie humaniste, discours de fureur sénéquienne, auto-présentations du personnage, lamentations, discours de passion, morceaux lyriques... Passage autonome et attendu, occasion d'une démonstration de l'art du poète comme de celui du comédien, le monologue est en outre susceptible de devenir un morceau de bravoure. Il possède alors une efficacité singulière, parce qu'il obtient plus aisément l'attention d'un public bruyant et indiscipliné, mais aussi, et peut-être surtout, parce que l'effet dramatique est pensé sur le modèle rhétorique de la chaîne des passions. Parallèlement, dans les textes théoriques et dramatiques du temps, il s'affirme comme une forme dramatique spécifique ; définitions et critiques, didascalies explicites et implicites l'identifient de plus en plus nettement comme une convention énonciative<sup>4</sup>. Cependant, pour des théoriciens qui conçoivent de plus en plus l'écriture dramatique comme un art de la dissimulation, c'est une

<sup>1</sup> *La Sœur*, [1646], éd. Barry Kite, Exeter, University of Exeter Press, 1994, I, 4, v. 171-172.

<sup>2</sup> *Iphigénie*, éd. Alain Riffaud, in *Théâtre complet 2*, STFM, 1999, I, 2, v. 51-52.

<sup>3</sup> Le monologue se définit comme un discours sans allocutaire fictif.

<sup>4</sup> L'écart entre le représentant et le représenté relève de l'énonciation : il faut en effet supposer ou bien que le personnage exprime des pensées qui, ailleurs, resteraient silencieuses, ou bien que l'acteur oralise ce qui doit être entendu comme un discours intérieur. Plus généralement, c'est le fait même de parler, de prononcer un discours solitaire, qui est susceptible d'in vraisemblance.

convention bien visible<sup>5</sup>. Ils acceptent la convention mais ils souhaitent du moins en régler l'usage. Si, dans leurs réflexions sur le monologue, ils se trouvent ponctuellement en désaccord, Chapelain, La Mesnardière, Corneille et d'Aubignac<sup>6</sup> s'accordent en revanche sur trois grands principes de composition. Il faut établir un régime énonciatif stable, univoque et uniquement fictionnel : l'adresse aux spectateurs est proscrite, comme l'indétermination du statut de la parole monologuée (entretien en soi-même ou discours oralisé). Le lieu, le temps et la personne ne doivent pas contrevenir à la vraisemblance du discours solitaire. Enfin, la passion doit venir justifier le monologue d'information : la disparition du geste gratuit du récit passe par l'intériorisation d'un discours qui s'identifie à la délibération, à la pensée, à la colère ou à l'inquiétude qui agitent l'âme du personnage. Pour reprendre les termes de John D. Lyons, la « nécessité auctoriale », celle d'informer les spectateurs, doit être travestie par la « nécessité diégétique », l'expression d'une passion violente assurant la vraisemblance de l'énonciation d'une parole solitaire<sup>7</sup>.

Dans les années 1630 et 1640, le monologue se trouve donc pris dans une série de tensions : entre les progrès d'une esthétique illusionniste et le foisonnement des formes, entre les exigences des théoriciens et le goût du public, entre une volonté de dissimulation de la convention et une exhibition de la représentation... Dans sa pratique du monologue, quels choix fait Rotrou ? Trait d'union entre le public populaire et le public savant, poète à gages de l'hôtel de Bourgogne et protégé de Chapelain, comment répond-t-il à ces nouveaux enjeux esthétiques et dramaturgiques ? La mise en œuvre de la convention par le dramaturge montre qu'il a su respecter les contraintes de la scène et écouter les recommandations des doctes tout en élaborant une dramaturgie du monologue originale. Après avoir dégagé les spécificités de l'écriture du monologue chez Rotrou, je m'intéresserai aux deux poétiques dominantes dans sa pratique du procédé – poétique de l'ornement et dramaturgie de la pensée.

<sup>5</sup> Sur la « restriction du champ conventionnel », voir Pierre Pasquier, « Les apartés d'Icare : éléments pour une théorie de la convention classique », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1991, vol. XVIII, n°35, p. 331-358.

<sup>6</sup> Voir en particulier : Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, [1630], in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 125 ; François Hédelin dit l'Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, *Livre III*, chapitre 8, « Des Monologues, ou discours d'un seul Personnage », p. 365-371 ; Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, [1660], in *Œuvres complètes*, t. III, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 137-139 ; Hippolyte Jules Pilet de la Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 269 et p. 402-403.

<sup>7</sup> John D. Lyons, « Corneille and the Triumph of Pleasure, or the Four Axioms of Tragic Pleasure », *PFSC*, XIX, 1992, p. 330. Pour le monologue, cette inversion de l'ordre apparent des nécessités est la forme que prend « localement », à petite échelle, le mouvement d'inversion plus général repéré par Georges Forestier au chapitre, 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 (« Dramaturgies des passions », *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 223-258).

## Une convention maîtrisée

### *Une régie attentive de la parole : modulations de l'énonciation et frontières de la convention*

Rotrou apporte un soin tout particulier à la régie de la parole : le texte dramatique et les didascalies ne laissent subsister aucune ambiguïté sur la nature énonciative du discours et tracent rigoureusement les frontières du monologue. La didascalie « *seul* » (ou « *seule* ») indique que les vers sont dits en monologue lorsqu'un personnage reste seul en scène après le départ des autres, et ce, même lorsque les limites de la scène coïncident avec celles du discours monologué<sup>8</sup>. La précision dont il fait preuve pour tracer les frontières d'une séquence en monologue est particulièrement significative de l'attention qu'il porte au fonctionnement de l'énonciation, au passage d'un régime énonciatif à un autre. On peut par exemple suivre les modulations de l'énonciation dans les scènes 3 et 4 de l'acte III de *La Pèlerine amoureuse*<sup>9</sup>. À la fin de la scène 3, « Filidan, *seul* » prononce quelques vers, qui s'achèvent sur l'arrivée d'Angélique : « Mais la voilà qui sort ». Le début de la scène suivante est signalé et les personnages présents, rappelés. Rotrou ajoute alors une précision à la didascalie attributive : « Filidan, *continue parlant à elle* ». Le jeune homme demande son aide à la jeune femme, en termes fort ornés et contournés, et Angélique reconnaît la gentillesse de son esprit. Enfin, le texte explique : « *Il s'en va. Elle continue étant seule.* »

Non seulement la solitude du personnage est indiquée avec rigueur, mais le texte didascalique prévoit aussi la continuité de la parole ou sa discontinuité. Des indications scéniques insèrent en effet, avant ou pendant le monologue, une pause rêveuse et réflexive :

Clorimand demeure seul étonné, et, regardant ce qu'Adraste lui a laissé, il lit la première lettre<sup>10</sup>

Agamemnon, [...] Il rêve longtemps<sup>11</sup>

Agamemnon, Seul, ayant longtemps rêvé<sup>12</sup>

Venceslas, seul, rêvant et se promenant<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Par exemple, *Venceslas*, [1648], éd. Marianne Béthery, in *Théâtre complet 1*, STFM, 1998, II, 4, « Théodore, seule ».

<sup>9</sup> *La Pèlerine amoureuse*, [1637], éd. Perry Gethner, in *Théâtre complet 7*, STFM, 2004, III, 3-4, v. 705-742. Voir aussi dans *Crisante*, [1640] : « Antioche, pleurant » ; suit une dizaine de vers ; puis : « il dit à ses gens » (éd. Alice Duroux, in *Théâtre complet 4*, STFM, 2001, V, scène dernière, v. 1452 et 1462).

<sup>10</sup> *Les Occasions perdues*, Paris, Antoine de Sommerville, 1636, IV, 4.

<sup>11</sup> *Iphigénie*, éd. cit., I, 1, v. 14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, I, 6.

<sup>13</sup> *Venceslas*, éd. cit., V, 3.

L'activité de la pensée est incarnée dans le jeu de l'acteur et le discours qui suit transcrit la méditation intérieure ou en livre le résultat.

Enfin, la didascalie « *seul, avec* » signale les monologues devant autrui ou donne valeur de monologue à une scène avec confident. L'objet sur lequel porte l'adjectif « seul » est le régime énonciatif d'un discours : dans l'ordre de la fiction, les vers n'ont pour destinataire que le locuteur lui-même. Dans l'*Hercule mourant*, Iole, venue demander de l'aide à Déjanire, essuie un refus brutal. La femme d'Hercule, furieuse, interrompt leur échange et quitte la scène. Iole restée « seule avec Arsidès » pleure l'impasse douloureuse où elle se trouve, outragée par la haine de Déjanire comme par l'amour d'Hercule. Elle s'adresse au Ciel, à la terre, à son amant Arcas, et à elle-même<sup>14</sup>. Arsidès n'intervient au dernier vers que pour lier cette scène à la suivante où elles rendent visite au jeune amant<sup>15</sup>.

L'indication rigoureuse de la solitude du personnage sur scène, celle de la continuité ou au contraire de la suspension de la parole, celle enfin de l'absence de destinataire fictionnel du discours sont autant de signes d'une volonté de précision qui reste exceptionnelle dans la pratique théâtrale française de l'époque mais aussi en Europe. On doit d'abord y lire la preuve d'une conscience de la spécificité de la forme monologuée. On peut ensuite y voir le désir de contrôler le spectacle, et les acteurs en particulier. Mais c'est aussi un moyen de régler le fonctionnement de la convention et d'encadrer la réception : à cet égard, Rotrou semble bien partager les préoccupations des théoriciens.

### ***Un monologue spectaculaire : théâtralité et scènes de rêverie***

Les scènes monologuées du théâtre de Rotrou se caractérisent par leur dimension spectaculaire. Elles s'inscrivent en cela dans la continuité de sa dramaturgie, et témoignent d'une certaine originalité dans le paysage théâtral contemporain. Le monologue surpris, monologue écouté à dessein ou entendu par hasard par un personnage caché ou resté inaperçu, est emblématique de cette écriture spectaculaire. Le dispositif énonciatif souligne l'artificialité du procédé<sup>16</sup> et la théâtralité de la scène. D'abord, le fonctionnement de la scène repose sur la convention elle-même : au théâtre, on exprime ses pensées à voix haute. Tout se passe comme si le procédé formulait ou explicitait la convention

<sup>14</sup> *Hercule mourant*, Paris, Toussaint Quinet, 1636, II, 3. Entre autres vers typiques de monologue, citons ceux-ci : « O Ciel ! ô terre ! ô Dieux ! quelle est mon infortune ? / Que je serve d'objet à leur plainte commune ; [...] / Iole triste objet, et de haine, et d'amour, / Entre ces ennemis tu conserves le jour ? [...] / Arcas, Roy de mes vœux, et de mes destinées, / Agréable enchanteur de mes jeunes années, / Qu'ay-je à délibérer en ce péril pressant ? »

<sup>15</sup> On trouve aussi : « Clorimand, *seul avec Lysis* » (*Les Occasions perdues*, éd. cit., III, 2) ; « Crisante, *seule avec Marcié* » (*Crisante*, éd. cit., III, 4).

<sup>16</sup> Pour les besoins de l'intrigue, le hasard fait bien les choses : celui qui écoute a toujours intérêt à être là et le monologue révèle toujours un secret important, notamment une identité cachée. Sur le motif du monologue surpris, voir d'Aubignac, *op. cit.*, p. 369-370, et Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 248.

énonciative qui peut rester implicite dans le cas du monologue vraiment solitaire. Ensuite, la structure mise en place reproduit dans une certaine mesure celle de la représentation : il y a un regardé et un regardant, un être qui parle sans prendre garde à celui qui l'écoute. Souvent, par ses remarques, le deuxième personnage encadre la scène monologuée. Ainsi d'Amélie et Dyonis s'approchant de Cloris :

Amélie – J'ois quelqu'un qui se plaint ;  
 Dyonis – c'est sous ce beau feuillage  
 Approchons-nous sans bruit.<sup>17</sup>

Cette version minimale d'un théâtre dans le théâtre<sup>18</sup> – action encadrée mais sans spectateurs internes désignés comme tels – est mise à profit pour créer facilement une complicité avec le public et faire naître le rire par des jeux de contrepoint. C'est ce que fait Mercure lorsque qu'il écoute Sosie qui met au point la harangue mensongère destinée à sa maîtresse<sup>19</sup> :

Mercury – Le voici qui, rêveur, sa harangue étudie. (v. 159)  
 Sosie – [...] Et la peur m'animait, autant qu'eux le courroux.  
 Mercure – Ce menteur éternel, à soi seul imitable,  
 Une fois pour le moins se trouve véritable. (v. 166-168)

La convention prend en quelque sorte un degré supplémentaire quand l'indiscret reconnaît celui qui monologue grâce à l'adresse à soi-même ou apprend l'objet de son amour par l'apostrophe à l'absent : le ressort de l'action est alors une convention d'écriture. C'est ainsi par exemple que Théandre comprend que le jeune Philémond, dont toutes les jeunes filles tombent amoureuses, n'est autre que Doristée<sup>20</sup>.

Rotrou s'attache à rendre visible le processus de la pensée. Un long monologue est souvent animé par un mouvement physique, associé à une attitude particulière ou à un lieu déterminé. Dans *Les Deux Pucelles*, on voit ainsi Théodose, « seule, déguisée en homme, couchée sur un lit, et pleurant », ou Léocadie, « seule, vêtue en homme et attachée à un arbre »<sup>21</sup>. Dans la scène 4 de l'acte II de *Crisante*, les revirements de Cassie sont ponctués par ses déplacements : il va jusqu'à la porte, s'arrête, retourne<sup>22</sup>. Orantée commence un

<sup>17</sup> *Amélie*, [1638], éd. Hélène Baby, in *Théâtre complet 5*, STFM, 2002, IV, 1, v. 1141-1142.

<sup>18</sup> Sur cette structure dramatique dans le théâtre français, voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1981, Genève, Droz, 1996.

<sup>19</sup> *Les Sosies*, [1638], éd. Hélène Visentin, in *Théâtre complet 8*, STFM, 2005, I, 3, v. 156-158, v. 166-167, v. 226-230, v. 248-253, etc.

<sup>20</sup> *La Doristée*, [1635], éd. H. Baby, in *Théâtre complet 5*, STFM, 2002, III, 4-5. Dans *Agésilan de Colchos*, Ardénie raconte à Diane qu'elle a reconnu Agésilan sous les traits de Daraïde en l'écoutant s'entretenir avec lui-même (IV, 1).

<sup>21</sup> *Les Deux Pucelles*, Paris, Antoine de Sommaville et Toussaint Quinet, 1639, resp. II, 3 et III, 3.

<sup>22</sup> *Crisante*, éd. cit., II, 4 : « Il va jusques à la porte, et s'arrêtant dit [...] Il retourne ».

monologue « à la porte de Laure, seul, une épée à la main » et lorsqu'il l'achève, « il se sied sur le seuil de la porte »<sup>23</sup>. Les accessoires, les mouvements et les attitudes animent le discours, l'incarnent, bref l'inscrivent dans l'action représentée. En matérialisant la raison du discours du personnage, interne à la fable, ils tendent à effacer le processus de représentation si sensible en monologue.

L'originalité et l'habileté du dramaturge sont plus évidentes encore dans l'utilisation des didascalies implicites et de l'espace scénique pour construire des scènes de rêverie et de discours intérieur, véritables spectacles de la pensée. Les personnages qui arrivent sur scène notent parfois l'attitude rêveuse et pensive du personnage qui vient de prononcer un monologue<sup>24</sup>. Particulièrement remarquable à cet égard est la scène 4 de l'acte I de *La Sœur*. Lélia et son ami Ergaste vont à la rencontre d'Eraste pour trouver une solution au mariage imminent qui les désespère tous deux<sup>25</sup>. Ils entrent en scène alors qu'Eraste exprime en monologue son désespoir :

Lélia – C'est luy !

Eraste – Quelque apparence où l'amitié se fonde,  
Ne cherchons plus ny foy ny vertu dans le monde ;  
L'amitié, les serments et la foy d'aujourd'huy  
Ne servent qu'à tromper le bonne foy d'autrui.  
Mais enfin je suivray l'exemple qu'on me donne,  
Et, trahy de chacun, n'épargneray personne.

Lélia – Il discourt en luy-mesme.

Ergaste – A l'exemple des fous,  
Comme frappé sans doute en mesme endroit que vous.

Eraste – Si mon bras ne l'immole à ma juste colère,  
Je veux bien que le Ciel ne me soit pas prospère.

Ergaste – Que ne luy parlez-vous ?

Lélia - Eraste, quel soucy  
Vous excite ce trouble et vous travaille ainsi ?<sup>26</sup>

Si Lélia et Ergaste remarquent l'agitation d'Eraste, celle-ci reste pour eux gestuelle, peut-être sonore mais non discursive. Rotrou a déplacé l'objet des commentaires que l'on trouve généralement à l'occasion d'un monologue surpris : elles ne concernent pas le discours mais l'attitude du personnage

<sup>23</sup> *Laure persécutée*, [1639], éd. Catherine Dumas, in *Théâtre complet* 7, STFM, 2004, IV, 1.

<sup>24</sup> Par exemple, Félistmond à Hermante dans *L'Innocente Infidélité*, [1637], éd. Jean-Claude Vuillemin, in *Théâtre complet* 7, STFM, 2004, I, 3, v. 133 : « Que fait Hermante ici, pensive, et solitaire ». La deuxième scène de *La Célimène*, le discours intérieur de Filandre n'est pas entendu par Florante et Orante qui se sont cachées à l'arrivée du jeune homme : « ORANTE l'abordant - Qui te rend si pensif ? » (*La Célimène*, éd. Véronique Lochert, in *Théâtre complet* 6, STFM, 2003, I, 2, v. 160).

<sup>25</sup> Le père de Lélia veut qu'il épouse la maîtresse d'Eraste alors que ces deux jeunes gens s'aiment et que Lélia lui-même en aime une autre.

<sup>26</sup> *La Sœur*, éd. cit., I, 4, v. 165-176.

observé, son agitation qui rappelle celle des fous. Leur enjeu est ainsi d'atténuer l'écart de la convention puisque le discours qu'Eraste se tient à lui-même est au moins perçu par des signes physiques du trouble et de nervosité. Le double point de vue dont le spectateur bénéficie est la clé de l'élaboration de la convention qui juxtapose deux régimes énonciatifs sur le plateau.

La juxtaposition de lieux distincts par le décor à compartiments permet aussi de motiver le caractère silencieux ou méditatif du monologue. Le cabinet dans lequel Bélisaire écrit à sa bien aimée fonctionne comme un lieu clos et Philippe, qui l'aperçoit, peut s'exhorter sans crainte à commettre le crime que lui ordonne la reine<sup>27</sup>. Pour ses stances, Antioche est « *seul dans une chambre tapissée de deuil appuyé sur un lit*<sup>28</sup> ». L'exemple le plus évident et le plus réussi est le long monologue d'Agamemnon au premier acte d'*Iphigénie*. Les trois modalités de la frontière entre extérieur et intérieur se combinent pour construire le monologue du roi comme un long entretien en soi-même : le compartiment scénique dans lequel il se trouve (une tente)<sup>29</sup> ; l'arrivée du vieil Amyntas qui attend à l'extérieur de la tente, n'entend rien et qualifie ces discours de pensées secrets ; l'attitude rêveuse et pensive prescrite par les didascalies. L'existence d'un spectateur interne en la personne d'Amyntas, le décor de la tente et le jeu de l'acteur se conjuguent pour donner le spectacle de la pensée du roi.

### *À la lumière des sources : unité du monologue et discours passionné*

La comparaison des monologues de la *Doristée* avec sa source romanesque permet d'approfondir la caractérisation du monologue dans le théâtre de Rotrou. La pièce est une adaptation assez fidèle du roman de Sorel, mais le dramaturge se démarque de son modèle de plusieurs manières. Tout d'abord, parmi les quelques scènes inventées<sup>30</sup>, se trouve le monologue surpris que j'ai évoqué plus haut, par lequel Théandre apprend la véritable identité de celui qu'il croit être son page, Philémond-Doristée (III, 4-5) : c'est l'occasion d'exploiter ce motif particulièrement apprécié par le public de l'époque. En outre, le monologue de Myrtée, qui devient Dorante dans la tragi-comédie, est doublement modifié pour la première scène de l'acte III<sup>31</sup>. D'une part, il fait

<sup>27</sup> *Bélisaire*, [1644], éd. M. Béthery, in *Théâtre complet 1*, STFM, 1998, III, 2, v. 852 et suiv.

<sup>28</sup> *Crisante*, éd. cit., V, 1.

<sup>29</sup> Le mémoire de Mahelot ne présente pas de dessin pour cette tragédie, mais celui qui correspond à *La Belle Egyptienne* de Hardy peut donner une idée du décor avec une tente côté cour. Voir l'édition de Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 264-265.

<sup>30</sup> Elles sont au nombre de six, sur un total de vingt-six scènes pour la pièce. Voir l'introduction d'H. Baby à son édition de la *Doristée*.

<sup>31</sup> Charles Sorel, *Histoire amoureuse de Cléagénor et Doristée*, Toussaint Du Bray, 1621, p. 347-348 : « O étranger (disoit-elle en son transport) tu es venu servir celle que tu asservie sous les lois de l'amour, et tu t'es rendu Maistre de mes volontés. Mais quoy ? tu ignores les biens que tu peux posséder, et de la chose qui t'es tant acquise, et dont tu peux jouir tu n'as aucune connaissance. Telles paroles, disoit Myrthée fendant l'air de ses soupirs dans un petit bois qui était dans leur jardin, ou le plus souvent elle se retiroit pour entretenir ses mélancoliques pensées. »



l'objet d'une amplification. D'autre part, d'une plainte, il devient un monologue d'irrésolution : Dorante s'exhorte à la vertu tout en opposant son amour à la raison. L'enjeu de ce déplacement est donc double : il compose un personnage plus complexe et il le moralise. Enfin, par un travail sur l'élocution, le dramaturge anime les discours monologués par la passion pour en justifier l'énonciation : les phrases déclaratives disparaissent, les apostrophes, les exclamations et les interrogations se multiplient<sup>32</sup>.

On peut voir dans cet « approfondissement passionnel » la recherche d'une vraisemblance énonciative conforme aux désirs des théoriciens<sup>33</sup>. « Entremêl[er] par pièces le rapport dans la passion comme pour la mieux exprimer seulement<sup>34</sup> » n'est pas encore la règle chez tous ses contemporains ; certains monologues, en particulier dans l'exposition, juxtaposent en les dissociant l'expression de la passion et le récit<sup>35</sup>. Cette dissimulation de l'acte de la représentation distingue aussi le monologue de Rotrou par rapport à celui de ses sources espagnoles. Mais elle n'est pas systématique. Le dramaturge emprunte aux espagnols un emploi « architectural » du monologue : ouverture de l'acte ou brillante clausule, il encadre l'action dramatique et joue un rôle esthétique d'une ponctuation poétique ; intermédiaire entre le public et la représentation, il résume l'action et indique ses enjeux<sup>36</sup>.

Quelques spécificités se dégagent donc dans la pratique du monologue de Rotrou. Il exploite volontiers les motifs à la mode ou spectaculaires, les situations topiques : scènes de prison, de fureur, de folie ou de vision<sup>37</sup>, monologues surpris, etc. Il s'attache à préciser le régime énonciatif particulier du procédé, à donner une unité à la scène ou au discours, voire à en singulariser la fonction. Régulièrement, un travail rhétorique assure la vraisemblance énonciative, et ponctuellement, un travail dramaturgique construit une scène de

<sup>32</sup> Apostrophe, exclamation et interrogation sont les « grandes figures » essentielles au discours de passion. Voir d'Aubignac, *op. cit.*, Livre IV, chapitre 8, « Des Figures », p. 474-481.

<sup>33</sup> Voir ci-dessus, p. 2.

<sup>34</sup> Chapelain, *loc. cit.*

<sup>35</sup> Par exemple dans *L'Arétaphile* de Du Ryer, ou *La Sylvie* de Mairet.

<sup>36</sup> Il serait trop long de développer ce point dans le cadre de ce propos. Par ailleurs, Dans sa monographie consacrée au dramaturge, Jacques Morel a fort bien décrit le rôle des monologues dans la construction dramatique (*Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, 1968, Paris, Klincksieck, 2002, « La construction dramatique », p. 180-198). On peut ajouter quelques exemples, particulièrement représentatifs. Dans la pièce encadrée du *Véritable saint Genest*, qui possède par définition un caractère exemplaire, un monologue commence le premier acte (II, 7) et un autre termine le deuxième (III, 7). Les quatre premiers actes de *La Diane* commencent par un monologue. De courts monologues ponctuent la fin des scènes dans *L'Innocente Infidélité*, *Amélie* ou *La Doristée*, où ils ont une fonction évidente de rappel ou de résumé. Rotrou, *L'Innocente infidélité*, éd. cit. : Hermante, I, 2, 3 et II, 2 ; Parthénie, III, 3 ; Clariane, IV, 5 ; Évandré, V, 4 ; *Amélie*, éd. cit. : Éraсте, I, 4, v. 241-244 ; Dionys, II, 8, v. 553-556 ; Éraсте, III, 8, v. 1109-1114 ; Dionys, V, 3, v. 1553-1564. *La Doristée*, éd. cit. : Cléagénor, I, 2, v. 145-152 ; Doristée, I, 3, v. 317-324 ; Cléagénor, II, 3, v. 565-578 ; Philémond-Doristée, II, 5, v. 643-644 ; IV, 2, v. 1091-1104.

<sup>37</sup> Voir par exemple la très sénéquienne Hermante, dans *L'Innocente infidélité* (éd. cit., I, 1 et V, 5) ; Arcas dans *Hercule mourant*, éd. cit., V, 3 ; *L'Hypocondriaque, ou le mort amoureux*, [1631], éd. J.-Cl. Vuillemin, Genève, Droz, TLF, 1999, II, 1, v. 235-276 (Cléonice) ; III, 2, v. 755-806 (Cloridan, *devenu hypocondriaque*) ; IV, 1, v. 1069-1128 (Cloridan, *hypocondre*) ; IV, 2, v. 1193-1236 (Cloridan, *hypocondre au lict*).

discours intérieur. Cette dramaturgie du monologue se caractérise par une tension souvent repérée dans d'autres aspects de son théâtre : entre la recherche de l'illusion et l'exhibition de la convention, entre un théâtre mimétique et un théâtre du spectaculaire, entre les nouvelles exigences esthétiques formulées par les théoriciens et le plaisir d'un public élargi. Mais cette tension – qui recouvre plus ou moins celle qui caractérise le statut du monologue à l'époque – ne mène pas chez Rotrou à la contradiction, à l'indécision ou à la recherche du compromis impossible. En effet, si l'on peut dégager deux tendances poétiques dominantes dans la pratique du monologue chez Rotrou, elles relèvent des mêmes logiques d'écriture.

## De l'ornement à la dramaturgie de la pensée

### *La poétique de l'ornement*

Dans la préface des *Evenemens singuliers* ou dans l'*Instruction au lecteur de Parthénice*, Jean-Pierre Camus rattache les « plaintes », les « apostrophes » et les « ratiocinations intérieures » à l'ensemble des formes romanesques que constituent les « lettres, les harangues, les dialogismes, les poésies, etc. » Ce sont « ajencemens » et « menuailles », « qui servent à la Déduction, à la Liaison, et à la Contexture de l'Histoire »<sup>38</sup>, autrement dit, des ornements qui lient et arrangent les différentes parties de la composition. Tout un ensemble de monologues de Rotrou relèvent en effet de cette poétique de l'ornement. La scène, développée pour elle-même, cherche à plaire au spectateur par la reprise de motifs bien connus du public, de situations topiques du genres et de conventions théâtrales à la mode. La surenchère ludique des éléments d'un répertoire codé garantit l'efficacité dramatique de la scène.

Le monologue d'Orante de l'acte IV de *La Belle Alphrède* est exemplaire de ce principe d'accumulation d'éléments de la grammaire scénique et poétique contemporaine<sup>39</sup>. Orante aime le jeune Cléomède, qui n'est autre que la belle

<sup>38</sup> Jean-Pierre Camus, « Préface », *Les evenemens singuliers*, Lyon, 1628 : « A raison de quoy je me suis sevré de ce laict si doux de la Poësie, et me suis interdit de mettre des vers en ces Evenemens. J'ay osté aussi les autres ajencemens, comme les apostrophes, les dialogismes, les plaintes, les pourparlers, les lettres, les harangues, bref tout ce qui pouvoit aggrandir ou embellir. Si bien que ce sont ici à comparaison de nots autres Relations, des abbregez d'Histoires, et comme des squelettes, où ne restent que les os de l'Evenement, descharnez et despouillez des ornemens qui eussent pû faire paroistre leur corps en plus belle forme. » (cité par Jacques Chupeau, « Quelques formes caractéristiques de l'écriture romanesque à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> », in *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, éd. Jean Lafond et André Stegmann, XXII<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, Paris, Vrin, 1981, p. 220) ; « Instruction au lecteur », *Parthénice ou peinture d'une invincible chasteté. Histoire napolitaine*, Paris, Robert Bertault, 1637, p. 726 : « Par exemple, les digressions, les Lettres, les Harangues, les Dialogismes, les Poésies, les Prières, les Rencontres, les Plaintes, les Ratiocinations intérieures, les Devis familiers, les Jeux de parole, et mille pareilles menuailles qui servent à la Déduction, à la Liaison, et à la Contexture de l'Histoire. »

<sup>39</sup> Cette séquence de *La Belle Alphrède* est d'autant plus remarquable qu'elle se démarque de son modèle : il n'y a rien de comparable dans la *comedia* de Lope de Vega, *La hermosa Alfréda*, in *Obras dramáticas*, éd. Real academia española, Madrid, 1916-1931, vol. 6. Un monologue de Cloris dans *Amélie* est comparable à

Alphrède qui se cache sous ce nom en Angleterre. La structure de la séquence est simple : aux stances succède un passage en alexandrins puis un monologue surpris. Les stances reprennent le thème traditionnel de l'éveil étonné et heureux à l'amour dans un morceau de poésie galante. Les alexandrins développent l'image du regard captivant de l'aimé ; puis, Orante exprime un sentiment d'inquiétude à l'égard de sa propre beauté. Ces vers trouvent un écho immédiat dans l'action scénique puisque l'arrivée d'Alphrède met en place une ronde de regards : Alphrède voit Orante qui se mire dans l'eau d'une fontaine afin de savoir si sa beauté pourra conquérir les yeux de Cléomède (c'est-à-dire d'Alphrède). Enfin, dans le dernier mouvement du texte, le thème varie mais là encore, les métaphores sont transposées matériellement et littéralement dans la mise en scène. Orante compare l'éclat de son teint aux roses, la blancheur de son sein aux lys, le rouge de ses lèvres aux œillets : ces fleurs – qui sont aussi les fleurs de rhétorique –, sont dans le bouquet qu'elle a au côté mais comme elles n'égalent pas sa beauté elle finit par les jeter dans l'eau du ruisseau.

Alphrède, *cachée* – Oh, le doux passe-temps !  
 Orante, *continue* – De plus vermeilles roses  
 Que celles que je tiens sur mon teint sont écloses ;  
 [...]  
 Avouez, belles fleurs, qu'Orante vous surmonte ;  
 Vous ne me parez point, et moi je vous fais honte ;  
 Mon teint a plus d'attraits que vous n'en possédez,  
 Et je vous porte à tort puisque vous me cédez.  
*Les jetant dans l'eau.*  
 Alphrède, *la surprenant* – Quoi ! sur des fleurs Orante exerce sa  
 colère ?<sup>40</sup>

Alphrède désigne le statut ornemental de la scène : « Oh, le doux passe-temps ! ». La dimension réflexive du texte est par ailleurs évidente : présence d'un spectateur interne, surenchère des procédés et jeu de variations avec le spectateur qui connaît les codes. À côté du plaisir distancié d'une poésie qui se prend elle-même pour objet, la séquence prête à sourire par son atmosphère enjouée et à rire par la mise en scène qui prend au pied de la lettre les métaphores éculées.

---

celui-ci (IV, 1) : il juxtapose lui aussi des stances, un monologue surpris et le travestissement. Dans *Les Sosies*, avec la succession de trois monologues après le prologue, le dramaturge de l'Hôtel de Bourgogne se livre à un véritable jeu de variations génériques, structurelles et thématiques avec le spectateur : au modèle plautinien qui faisait succéder au discours de Mercure un monologue surpris de Sosie répétant sa harangue pour lui-même, il ajoute un prologue tragique emprunté à l'*Hercule furieux* de Sénèque et un monologue de Sosie (Prologue et I, 1, 2, 3).

<sup>40</sup> *La Belle Alphrède*, [1639], in *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. I, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, IV, 3, v. 1291-1292 et v. 1299-1303.

La poétique ornementale ne se réduit pas à un jeu formel et virtuose : elle est aussi le lieu de l'affirmation du pouvoir d'un dramaturge conscient de son art. La plupart des monologues de ce type sont en effet attribués à des personnages secondaires : le dramaturge satisfait ainsi le goût du public et les exigences des comédiens sans mettre en péril l'unité de son intrigue principale et la continuité du rôle de son « premier Acteur »<sup>41</sup>. En outre, Rotrou investit manifestement certaines de ces scènes d'un enjeu générique. En étant l'occasion d'une démonstration de l'art du poète, elles manifestent la capacité du théâtre à concurrencer les autres genres, notamment le roman sentimental, et elles revendiquent la possibilité pour le dramaturge de pratiquer tous les genres de poésie, et en particulier la poésie galante des salons<sup>42</sup>.

### *L'instrument d'une dramaturgie de la pensée*

Les grands monologues du théâtre de Rotrou ne relèvent bien sûr pas tous de la poétique de l'ornement. Les scènes de rêverie et d'irrésolution témoignent d'une véritable dramaturgie de l'âme qui s'appuie sur une peinture de la passion mais qui ne s'y réduit pas toujours. Les monologues d'Agamemnon dans *Iphigénie*, d'Hémon dans *Antigone*, d'Antioche dans *Crisante*, en sont les exemples les plus frappants. Plutôt que de développer les étapes dans le développement stéréotypé d'une passion, le monologue représente une tension entre deux passions contraires, entre la passion et le devoir, entre le désir et l'ordre du monde. Ou bien cette tension s'abolit dans la résolution prise au terme du monologue, ou bien, devant une décision impossible, elle devient constitutive du personnage. On peut observer ce déplacement dans la réécriture du personnage d'Hémon, de Sophocle à Garnier puis à Rotrou. Garnier, le premier, étoffe le personnage en développant son amour avec Antigone ; c'était là un moyen de motiver par la passion amoureuse la tentative de parricide à la fin de la pièce<sup>43</sup>. La scène qu'il donne à son jeune héros à la fin de l'acte IV peut être lue dans cette perspective : monologue de l'amant irrité, dans lequel il accuse son père, et qui se présente comme un long effort contre son devoir filial pour parvenir à la décision d'aller retrouver Antigone. De ce mouvement de la passion qui surmonte le respect, Rotrou fait un déchirement entre l'amour et le devoir, dont il va tirer un profit pathétique tout au long de l'acte V. On voit se

<sup>41</sup> Le texte explicite parfois le caractère ridicule ou superflu du monologue – clin d'œil au public par-dessus l'épaule de l'acteur. Voir ci-dessous et Timothy J. Reiss, *Toward dramatic illusion. Theatrical technique and meaning from Hardy to Horace*, New Haven-London, Yale University Press, 1971, p. 115-120.

<sup>42</sup> Si les bourgeois se consacrent prioritairement au roman et au théâtre, la poésie galante, poésie des salons, reste le domaine de l'aristocratie ou des hommes de l'institution. On retrouve d'ailleurs ces morceaux lyriques dans les micro-recueils que l'on trouve parfois comme annexe à la pièce. Sur cette question, voir Dominique Moncond'huy, « Quand des poèmes accompagnent le texte de théâtre : opportunité éditoriale ou relecture de la pièce ? », in *La Constitution du texte : le tout et ses parties. Renaissance-Âge classique*, éd. Danielle Boillet et Dominique Moncond'huy, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 277-285.

<sup>43</sup> Hémon retourne finalement son épée contre lui-même. Je reprends ici les analyses de Bénédicte Louvat dans son introduction à son édition de la pièce, en recentrant la réflexion sur le monologue (Rotrou, *Antigone*, in *Théâtre complet 2*, STFM, 1999, p. 179 et suiv.).

dessiner ce conflit intérieur dans la dernière scène de l'acte IV. Hémon tente de convaincre Créon de revenir sur sa décision, qui contredit les lois divines et qui fait murmurer le peuple contre lui. Les deux hommes s'opposent avec violence dans un dialogue en stichomythies. Aux motivations amoureuses s'ajoute une dimension politique ; les deux derniers vers d'Hémon sont très clairs à cet égard :

Faites à vos flatteurs autoriser vos lois  
Et voyez votre fils pour la dernière fois.<sup>44</sup>

Si le premier monologue d'Hémon (V, 1) consiste surtout en une suite d'exclamations contre un roi qui se conduit en tyran dès son accession au trône, son second monologue, à la scène 3, explicite le déchirement du héros, partagé entre sa passion amoureuse et sa piété filiale :

Ha ! pourquoi n'est quelque autre auteur de cet outrage,  
Contre qui mon amour pût montrer mon courage :  
En quelle occasion ne l'irais-je éprouver ?  
Et que ne tenterais-je, afin de la sauver ?  
Mais, ô loi du devoir ! importune contrainte !  
Le nom de l'ennemi défend même la plainte : [...].<sup>45</sup>

De Sophocle à Garnier, puis de Garnier à Rotrou, l'opposition entre le respect et la révolte amoureuse s'approfondit et s'exprime dans des monologues d'irrésolution du héros. Le monologue est moins le lieu d'une anatomie de la passion que celui d'une dramatisation de la situation d'un individu dans le monde, situation devenue pour Hémon impossible et qui n'a d'issue que la mort.

La particularité de la pratique de Rotrou est la continuité entre la convention ornementale et l'élaboration d'une dramaturgie de la pensée. Il n'y a pas deux logiques d'écritures ou deux techniques distinctes mais des principes dramatiques communs, le recours aux mêmes éléments de la grammaire scénique et poétique<sup>46</sup>. Ainsi, l'utilisation de l'espace scénique et l'écriture spectaculaire, expérimentées pour des scènes romanesques ou ludiques, sont-elles réinvesties dans la grande séquence inaugurale de l'*Iphigénie*. La fonction architecturale du monologue ouvre, dans *Venceslas*, sur la symétrie des monologues de Théodore et Frédéric, (respectivement, II, 4 et III, 1), qui voient

<sup>44</sup> *Ibid.*, IV, 6, v. 1443-1444.

<sup>45</sup> *Ibid.*, V, 3, v. 1533-1538.

<sup>46</sup> Je rejoins ici les analyses éclairantes de D. Moncond'huy dans l'introduction à son édition d'*Hercule mourant*, in *Théâtre complet 2*, STFM, 1999 p. 24-25 : Rotrou « pense sa tragédie comme l'occasion de réemployer un certain nombre de procédés dans un contexte qui leur donnera une dignité nouvelle, ou pour le moins une efficacité inusitée – le comble d'une pratique d'homme de théâtre. [...] on perçoit moins une rupture qu'un redéploiement, une expérimentation. »

chacun leurs espérances amoureuses s'effondrer devant de fausses révélations : la disposition vient appuyer la tonalité élégiaque et tragique de la pièce. Le commentaire du deuxième personnage peut placer le discours monologué sous un jour ironique et désigner son caractère décoratif. Lysis, le valet de Clorimand se moque ainsi de son maître :

Adorez-vous quelqu'un de ces oiseaux de nuit  
Qu'on ne peut jamais voir quand le soleil nous luit ?  
Un hibou cause-t-il votre amoureuse peine ?<sup>47</sup>

Ou bien au contraire, les commentaires du spectateur interne donnent à la scène grandeur et pathétique : ceux d'Amyntas devant la tente d'Agamemnon jouent ce rôle<sup>48</sup>. Ils s'ajoutent aux tourments du roi – méditations et hésitations auxquelles Rotrou a donné un développement exceptionnel – pour conférer à la figure d'Agamemnon, parfois caractérisée par la faiblesse, une dignité devenue nécessaire pour un personnage royal. Les vers qui ponctuent la fin d'un monologue en soulignant l'inutilité du discours présentent la même alternative. Dans le registre comique, ils inscrivent le monologue dans la représentation, et le désignent comme une convention<sup>49</sup> ; dans le registre sérieux, il l'inscrivent dans l'action représentée. Quand Antioche se lève après avoir prononcé ses stances sur l'inconstance de la fortune et dit : « Mais ô plainte frivole, inutile discours », c'est un sentiment d'impuissance et de désespoir, une conscience du destin, qui s'exprime alors<sup>50</sup>. Enfin, le long monologue interrompu doit être compris à la lumière de la poétique du morceau de bravoure et de la « scène à faire ». Les monologues d'Antioche ou de Venceslas, d'Agamemnon ou d'Hémon relèvent de ce type de monologue, « discontinu » ou « fragmenté »<sup>51</sup>. Le discours solitaire du personnage s'interrompt, fait place au dialogue, puis reprend ; et cette structure peut se répéter. Le dramaturge joue avec les attentes du spectateur, habitué aux grands monologues monolithiques, aux « morceaux » relativement autonomes et séparables, pour le surprendre et déplacer sa perception. Le morceau de bravoure s'approfondit dans l'élaboration d'une vision subjective que le spectateur est appelé à partager avec le personnage : le monologue encadre l'action bien plus qu'il n'est encadré par elle. Par ailleurs, il est moins la répercussion des événements sur la personnage ou une nouvelle étape dans la progression de la passion que la construction d'un rapport à l'action et au monde. Les monologues de Venceslas, d'Agamemnon et d'Hémon

<sup>47</sup> *Les Occasions perdues*, Paris, Antoine de Sommerville, 1636, III, 2.

<sup>48</sup> *Iphigénie*, éd. cit., I, 2.

<sup>49</sup> *Florimonde*, Paris, Antoine de Sommerville, 1655, III, 2 : dans ses stances, Cléante se redécouvre amoureux de Florimonde qu'il délaissait, maintenant que celle-ci se dit prête à céder aux vœux de Théaste ; à la fin, il ajoute : « Inutiles pensers, honteuses rêveries, / qui portez mon esprit à d'aveugles furies, / quelle loi vous dispense à troubler mon repos ? »

<sup>50</sup> *Crisante*, éd. cit., V, 1.

<sup>51</sup> *Crisante*, éd. cit., V, 1, 3 et scène dernière ; *Venceslas*, éd. cit., V, 3, 5, 8 ; *Iphigénie*, éd. cit., I, 1, 3, 4 ; *Antigone*, éd. cit., V, 1, 3.

montrent une âme divisée, partagée entre les rapports qu'elle entretient avec le monde et qui sont entrés en conflit les uns avec les autres (amour, devoir filial, devoir politique), incapable d'agir si ce n'est en s'abîmant dans l'hésitation souffrante et infinie ou en se retournant contre elle-même.

Rotrou a donc enrichi la pratique du monologue en puisant aux sources du spectacle et du renouveau de la dramaturgie. Conscient des possibilités esthétiques et scéniques du procédé, il utilise le monologue pour des scènes plaisantes ou ludiques, pour des moments méditatifs ou dramatiques, comme ornement lyrique ou philosophique. Son travail sur cette forme présente une véritable singularité, notamment dans l'utilisation « rythmique » du procédé ou l'élaboration d'une efficacité dramatique par la surenchère ludique dans l'emboîtement des conventions. Surtout, il a su exploiter la mise en scène de la rêverie et du discours intérieur, pour représenter une âme terrassée ou tiraillée, perdue ou suspendue, qui ne trouve plus la continuité avec la parole ni l'articulation avec le monde, et interroger ainsi le moment de la décision et la forme problématique de la volonté.

Clotilde Thouret

*Université Paris IV*