

PASCALE PARÉ-REY

LES INNOVATIONS DE SÉNÈQUE DANS SA MÉDÉE¹POURQUOI *MÉDÉE*? TRAGÉDIE GRECQUE ET TRAGÉDIE LATINE

Médée est une des tragédies de Sénèque qui fait peut-être le mieux comprendre sur quels points le dramaturge romain a choisi de s'écarter de son prédécesseur Euripide et quels sont les effets de ces écarts². Nous ne nous livrerons pas à une comparaison exhaustive des deux *Médée*, mais nous proposons de souligner plutôt les différences qui les caractérisent, en termes d'innovations introduites par Sénèque dans sa pièce. La façon dont il a reçu, interprété et réécrit la *Médée* grecque doit être replacée dans le contexte de l'héritage grec à Rome. C'est une question éminemment complexe, qui demande de ne pas penser le rapport entre les deux œuvres de façon simple et univoque. Il y a en effet toutes les œuvres intermédiaires entre Euripide et Sénèque qui nous échappent, si bien que, malgré la commodité de la chose, il serait abusif de parler de «modèle» euripidéen si l'on pensait qu'il est une source directe et unique. Au contraire, ce rapport entre les deux auteurs s'inscrit dans la problématique plus large de la création littéraire à Rome, création qui est toujours, pour une large part, recreation: les Latins entendent, par l'*imitatio* et l'*aemulatio* qu'ils pratiquent, ne pas faire table rase du passé littéraire mais ajouter, de façon cumulative, de nouveaux avatars qui mêlent respect et dépassement des Anciens, qu'ils soient grecs ou romains. En outre, les pièces grecque et latine ont leurs spécificités, tenant aux conditions de représentation, au contexte socio-politique, à l'esthétique et à la langue de chacune. Par conséquent, la comparaison ne portera que sur ce qui nous semble pertinent et sera forcément limitée.

Compte tenu de ces avertissements, compte tenu de tous les chaînons manquants entre la tragédie attique et la tragédie latine impériale, nous choisissons de ne pas aborder le rapport des deux pièces en termes de filiation. Assumant ici une perspective plus synchronique que diachronique, nous pointerons simplement quelques écarts de la réécriture sénèqueienne en précisant les plans sur lesquels ils jouent. Abandonnant tout jugement de valeur sur la fidélité ou l'infidélité de Sénèque à Euripide, nous nous concentrerons sur les effets de ses démarcations.

À quels niveaux, donc, mener la comparaison? Quels sont les changements les plus notables que Sénèque fait subir au drame euripidéen? On les observe sur deux

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Alfredo Casamento de m'avoir sollicitée et Gianna Petrone d'avoir accepté ma proposition pour la revue *Pan* qu'elle dirige.

² La réflexion que nous présentons dans les pages qui suivent est largement inspirée du séminaire de recherche auquel C. Mauduit nous a invitée à collaborer à l'Université Lyon 3 – Jean Moulin en 2011-2012, ce pour quoi nous lui témoignons toute notre reconnaissance.

plans, celui de la construction de la tragédie et celui du contenu de la pièce. Pour mieux les apprécier, il convient auparavant d'exposer les diverses façons d'aborder la composition de la *Médée* latine.

STRUCTURE DE *MÉDÉE*

On peut, d'une part, parler de la structure formelle, qui obéit aux principes généraux de composition d'une pièce antique, construite sur l'alternance de parties parlées (*diuerbia*) et de parties chantées (*cantica mutatis modis*), parfois compliquée par l'insertion d'un troisième mode de diction, le récitatif (*canticum*)³. *Médée*, comme la plupart des autres tragédies de Sénèque, comporte quatre parties chantées et cinq parties parlées. Les parties parlées sont pour la grande majorité en trimètres iam-biques, vers du dialogue car le plus près, selon les Anciens, de la langue parlée par son rythme⁴. Au nombre de cinq, les *diuerbia* sont de longueur croissante puis décroissante (respectivement 55, 185, 196, 177 et 146 vers), le climax se trouvant à l'exact milieu de la pièce, lors des troisièmes *diuerbia*. Dans ces parties parlées, on note une présence massive de Médée, qui assume nombre de monologues. On repère, dans ces monologues, certains passages types caractérisés par F. Dupont⁵:

Le «monologue de la passion» qui pose l'argument mythologique: il développe les potentialités du masque, prolonge en acte l'épithète caractéristique du héros⁶. Le héros expose son *dolor* initial, sa passion, sa souffrance. Ici Médée s'affiche comme extrêmement blessée par la trahison de Jason pour Créüse (vv. 1-55)⁷.

Le «monologue du *furor*» où s'expriment la colère et le ressentiment de Médée (vv. 116-149).

Puis vient le «monologue du passage à l'acte»: le héros invente le crime qui va lui permettre de venger le *nefas* originel, de venger son *dolor* (Médée pense à se venger de Jason par le biais de ses enfants aux vv. 549-557 et 560-579; elle hésite encore puis prend sa décision et l'accomplit dans son fameux monologue vv. 893-977).

Enfin le dernier monologue du protagoniste est celui «de la victoire», où il jouit de son crime (Médée s'envole sur son char vv. 982-994 et souligne son triomphe: *iam iam recepi sceptrum*, «là, là j'ai recouvré mon sceptre», qui passe par une *uoluptas magna*, «une grande jouissance»).

³ Ce troisième mode de diction reste assez obscur encore aujourd'hui, puisque les textes n'en font pas mention, si bien que certains doutent de son existence même: W. BEARE, *The Roman Stage. A short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Londres 1955, pp. 211-217.

⁴ CIC. *De Or.* 3, 182 *Nam cum sint numeri plures, iambum et trochaicum frequentem segregat ab oratore Aristoteles, Catule, vester, qui natura tamen incurunt ipsi in orationem sermonemque nostrum.*

⁵ F. DUPONT, *La fureur et la mémoire. Recherches sur la mythologie dans les Tragédies de Sénèque, précédées d'un essai comparé sur la mythologie et le tragique en Grèce et à Rome avant Sénèque*, thèse présentée en vue du doctorat d'État, sous la direction du professeur Alain Michel, Paris 1981. Voir encore «le scénario tragique chez Sénèque» in F. DUPONT-P. LETESSIER, *Le théâtre romain*, Paris 2011, pp. 202-211.

⁶ Épithètes qui reviennent fréquemment dans les écrits des auteurs anciens; ainsi *Medea* doit-elle être *ferax* chez HOR. *Arr.* 123-124: *Sit Medea ferax inuictaque, flebilis Ino, / perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes.*

⁷ Les éditions utilisées sont celles de L. Méridier pour Euripide, de F.-R. Chaumartin pour Sénèque, dans la CUF; le commentaire de référence celui d'A.J. BOYLE, *Seneca: Medea*. Oxford-New York 2014.

À ces monologues de base s'ajoutent des dialogues, ou «duos-duels», toujours selon F. Dupont. Dans *Médée*, il y a essentiellement cinq dialogues marquants: les échanges *domina - nutrix* (vv. 150-175 et vv. 301-430) où, sur un même schéma, Médée laisse libre cours à sa rage et où la nourrice veut l'empêcher d'aller de l'avant; les dialogues entre Médée et Créon (vv. 176-300) et entre Médée et Jason (vv. 431-578 et vv. 978-1027). Ces dialogues sont des scènes importantes puisque Médée arrive, par son habileté oratoire, à gagner du terrain sur ses deux adversaires: face à Créon, elle est sûre de pouvoir vaincre après qu'il lui a donné le temps suffisant pour se venger, et face à Jason, elle trouve comment se venger. Ces confrontations tournent nettement à son avantage, et les deux hommes sont pris au piège de la rhétorique de Médée.

Les chants du chœur sont au nombre de quatre, respectivement de 60, 79, 90 et 29 vers. Inégaux dans leur étendue, ils offrent le même mouvement que les *dinervia*, ascendant puis descendant, avec une chute marquée entre le troisième et le dernier chœur, vraiment très réduit.

Il y a un seul passage en récitatif, prononcé par Médée, aux vv. 740-751⁸. Ce sont les invocations de la magicienne aux ombres, aux Mânes, au Chaos, des imprécations lancées contre la nouvelle épouse de Jason, Créüse, et contre son ancien époux, contre leurs noces célébrées en ce jour qu'elle abhorre. Ce passage, particulièrement frappant par son contenu, l'est également par sa forme, puisque ses trimètres trochaïques contrastent avec les trimètres iambiques qui l'entourent.

À côté de cette structure formelle, on peut considérer d'autre part la structure dramatique de la pièce et voir cette tragédie comme une machination implacable ayant pour maître d'œuvre la protagoniste. D'emblée, dans l'exposition, elle expose son désir de vengeance – et la tragédie sera un drame de la vengeance – et les motifs qui la conduisent à cet état (la souffrance d'être trahie par son époux et la jalousie de le voir se remarier en ce jour, c'est-à-dire son *dolor*, une immense douleur conjuguée à un tenace ressentiment). Si nous sommes fixés sur son but, nous ignorons en revanche, comme elle encore, les moyens d'y parvenir. Les péripéties occupent les parties centrales, soit les actes II à IV⁹. L'acte II sera un retardement de la mise en route du plan: opposée à sa nourrice, qui veut freiner ses élans, à Créon qui l'exile, Médée ne perd pas de sa détermination et gagne une bataille, dans la scène 3, en octroyant le fameux délai d'un jour à Créon avant de s'exiler. La première scène de l'acte III redouble la scène II, 2: c'est un autre dialogue entre Médée et sa nourrice, où les deux personnages occupent les mêmes positions, à la différence que la détermination de Médée est encore plus grande. C'est dans la deuxième scène de cet acte III que se trouve le pivot de l'action: grâce à son dialogue avec Jason, Médée trouve

⁸ C'est un mode rare par ailleurs dans les tragédies de Sénèque, que l'on ne retrouve que dans *Phèdre* vv. 1201-1212 (Thésée, s'adressant des malédictions après avoir causé la mort de son fils) et dans *Œdipe* vv. 223-232 (Créon décrit ce qui s'est passé quand il est entré dans le temple de Phébus) juste avant que la prêtresse rende son oracle. Ces passages ont des points communs: ce sont des rituels de malédiction, tournée contre soi ou contre d'autres, ou des rituels préliminaires à un oracle. Ils établissent le contact avec une divinité dans un contexte funeste.

⁹ Pour plus de commodité et par consensus, nous parlerons d'«acte» et de «scène», bien que cette terminologie soit anachronique et pour partie inadéquate.

par où se venger¹⁰: on sait que les enfants, en tant que point faible de son époux, feront partie du plan, mais on ignore précisément en quoi. L'acte IV accompagne l'action tout en proposant une pause dans son déroulement: c'est toute la préparation matérielle des moyens de la vengeance, du moins une partie de celle-ci (tournée contre Créuse), les cadeaux empoisonnés. De l'acte IV à l'acte V un saut se produit, car le messager entre en annonçant que tout a brûlé: les ennemis de Médée, Créuse et Créon, ne sont plus, mais il lui reste à se venger de Jason. On a donc un dénouement en plusieurs phases, et c'est entre la deuxième et la troisième scène du dernier acte que d'autres étapes sont franchies: Médée tue ses deux enfants, respectivement sous les yeux de la nourrice et sous les yeux de Jason. La montée en puissance de la vengeance est nette: quand Jason arrive dans la dernière scène, un enfant est déjà mort, et ses supplications ne seront d'aucune utilité. Au total, on peut dire qu'il y a des actes plus statiques (I et IV), des moments retardant l'avancée de l'action (dialogues des scènes II, 1 et 2 et III, 1) et d'autres l'accélérant (scènes II, 3 et III, 2 où Médée remporte le délai et où elle trouve le point faible de Jason; l'acte V).

Une fois ces cadres posés, nous pouvons mesurer en quoi la *Médée* de Sénèque est une tragédie singulière par rapport à la pièce homonyme d'Euripide.

LES INNOVATIONS DRAMATIQUES DANS LA TRAGÉDIE LATINE

Voyons d'abord comment, en termes de construction dramatique, Sénèque a innové. Les changements les plus notables ont trait aux personnages et à quelques scènes remarquables.

Il est d'abord un personnage qui brille par son absence chez Sénèque: c'est Égée, le roi d'Athènes qui propose chez Euripide une terre d'accueil à Médée. Chez Sénèque, le personnage n'existe pas et Médée n'a aucune destination précise qui s'offre à elle. Elle doit fuir mais ignore où (et ne manque pas de le reprocher à Jason)¹¹. Ainsi l'enjeu de son départ de Corinthe ne se pose pas dans les mêmes termes: sa condamnation à l'exil semble plus sévère et elle devient une sorte d'exilée éternelle, sans feu ni lieu, alors que chez Euripide elle n'est que momentanément exilée et a un point d'ancrage assuré¹².

Différent est le cas du chœur: c'est un personnage à part entière de la tragédie, même si c'est un personnage collectif¹³. Il est en général composé des habitants du

¹⁰ Précisément aux vv. 549-550, où elle remarque, en aparté, que Jason est pris au piège: *bene est, tenetur*, «c'est bien, on le tient». Pour une étude des apartés dans les tragédies de Sénèque, nous nous permettons de renvoyer à notre récente étude *Dramaturgie de l'aparté dans les tragédies de Sénèque*, in P. PARÉ-REY (éd.), *L'aparté dans le théâtre antique: un procédé dramatique à redécouvrir*, Saint-Denis 2015, pp. 129-148.

¹¹ Vers 451-460a.

¹² Cfr. pour une étude de cette thématique, C. MAUDUIT-P. PARÉ-REY, *D'un exil l'autre: espace et temporalité tragiques dans la Médée d'Euripide et la Médée de Sénèque*, in BAGB 2 (2013), pp. 19-81.

¹³ Signalons diverses études sur les chœurs de Sénèque: D. J. BISHOP, *The meaning of choral meters in Senecan tragedy*, in *RhM* 111 (1968), pp. 197-219; L. CASTAGNA (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996; J. DANGEL, *Sénèque, poeta fabricator: lyrique chorale et évidence tragique*, in EAD. (éd.), *Le Poète architecte, Arts métriques et art poétique latins*, Louvain, Paris, Virginia 2001, pp. 185-292; P. J. DAVIS, *Shifting*

lieu (Corinthe dans les deux cas), mais chez Euripide, ce sont des femmes, tandis que chez Sénèque ce sont des hommes. Alors qu'on observe un lien de sympathie entre ces Corinthiennes, qui s'identifient pour une part à Médée et compatissent avec elle, en tant que femmes, les Corinthiens (sujets de Créon) sont, dans la pièce latine, clairement hostiles à Médée. Les jeux d'échos entre les paroles des uns et des autres, les alliances entre personnages seront forcément différents et il importe de préciser ces liens. Chez Sénèque, le premier chant¹⁴, en l'honneur du mariage et des mariés, se termine sur une brève mention de Médée, complète antithèse de Créuse. Alors que la nouvelle épousée, nommée *uirgo*, la vierge, est célébrée pour sa beauté et sa grâce, Médée est qualifiée de *Phasidis horridi*, d'«horrible fille du Phase», et de *effrenae coniugis*, d'«épouse sauvage» (v. 103)¹⁵. La distance critique qui sépare le chœur de la protagoniste est confirmée puisque celui-là célèbre l'événement que celle-ci abhorre. Le deuxième chant n'est pas plus favorable, lui qui parle de *maius mari Medea malum*, dans une allitération remarquable qui qualifie Médée de «mal plus grand que la mer» (v. 362). Médée est conçue comme «le salaire», «la rançon» (*merces*) du premier vaisseau, la nef Argo, qui a osé braver les eaux inconnues¹⁶. Médée, dans cette perspective, est mise sur le même plan que la Toison d'Or, puisque ce sont les deux choses que les Argonautes ont ramenées de leur expédition: la protagoniste est ravalée au statut d'un objet, mais c'est le pendant négatif de la Toison, puisque celle-ci valait bien comme monnaie d'échange et était le but premier de la quête, tandis que celle-là, qui n'était pas prévue au départ, n'a apporté que des ennuis, du moins selon ce chœur et selon Jason, dont les points de vue sont très proches. Les troisième et quatrième chants précisent encore les rapports entre le chœur et Médée, en développant la description de la protagoniste: Médée est d'abord comparée aux éléments naturels, flamme et vent, qui, bien que déchaînés, sont toujours moins puissants que la force d'une «épouse répudiée brûlant du feu de la haine» (*coniunx uiduata taedis / ardet et odit* vv. 581-582). Dans le dernier chœur, elle devient une «sanglante Ménade» (la métaphore commence par *cruenta maenas* et se poursuit au-delà du v. 849), puis est comparée à une tigresse à la course furieuse (vv. 863-864), aux sentiments violents (*furor, ira*). Les hommes composant le chœur sont animés d'une violente antipathie, qui se transforme en terreur devant la force déchaînée de Médée, semblable à leurs yeux à une femme-animal; ils sont saisis de peur devant ses mouvements incontrôlés et furieux, et même d'horreur (vv. 395-396)¹⁷. Dès lors le chœur n'aspire qu'à une chose: voir Médée partir (vv. 870-873).

song: *The chorus in Seneca's tragedies*, Hildesheim, Zurich, New York 1993; G. MAZZOLI, *Tipologia e strutture dei cori senecani*, in L. CASTAGNA (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, cit., pp. 3-16.

¹⁴ Voir sur ce chant A. PERUTELLI, *Il primo coro della Medea di Seneca*, in MD 3 (1989), pp. 99-117.

¹⁵ Les traductions sont personnelles.

¹⁶ Cfr. sur ce chant G. BIONDI, *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.

¹⁷ Deux études récentes sur les liens entre la dramaturgie de Sénèque et la pantomime relient cette description de l'héroïne à l'esthétique de ce genre dit mineur: E. HALL-R. WYLES (eds), *New directions in ancient pantomime*, Oxford 2008; A. ZANOBI, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London, New York 2014.

Outre les personnages, Sénèque bâtit des scènes que l'on ne retrouve pas telles quelles chez Euripide et qui, particulièrement saillantes dans la tragédie latine, concourent à dessiner une Médée différente de l'héroïne grecque. Il s'agit de la scène de magie et de la scène de l'infanticide. La première ne figure pas du tout chez Euripide, tandis que la seconde existe mais est traitée complètement différemment.

Médée doit ses talents de magicienne à son origine thessalienne (la Thessalie est considérée comme le pays des sorcières) et à son ascendance: elle est la petite-fille du Soleil et la nièce de la magicienne Circé¹⁸. Cette figure de la magicienne est définie en paroles et en actes dans la tragédie. Nous ne parlerons cependant pas de la mention de ses talents par d'autres personnages, notamment par la nourrice, mais nous concentrerons sur la scène où elle les met en pratique, parce que c'est bien cet épisode qui est remarquable, car unique.

Médée revêt le rôle de la magicienne, dans les coulisses et sur scène, pour incendier le palais et tuer Créüse, grâce aux cadeaux empoisonnés que ses enfants vont lui porter en offrande. Ce rôle nous est donné à voir dans un premier temps à travers les yeux et les mots de la nourrice, qui décrit, *in absentia*, ses incantations (vv. 670-739) et en cite même un passage dans un discours direct rapporté. Il s'agit bien d'incantations, c'est-à-dire de chants au pouvoir spécifique¹⁹, qui font partie, à côté des sortilèges, charmes et autres rites, des pratiques magiques visant à agir sur les événements. La tirade s'organise ainsi: la nourrice commence par quelques vers d'introduction, qui décrivent Médée comme en proie au *furor* puis elle évoque plus précisément les préparatifs, dans une description précise des incantations maléfiques de Médée qui fait paraître divers serpents (vv. 684-704, soit 25 vers)²⁰. Le premier animal est décrit de façon très précise tandis que les autres seront mentionnés dans le discours direct de Médée qui intervient ensuite (vv. 690b-704), au cours duquel elle invoque les représentants les plus fameux de ces serpents, Python, l'Hydre de Lerne, le dragon gardien de la Toison. Le discours direct de Médée s'arrête là et la nourrice reprend la liste des fléaux que Médée appelle à elle: plantes funestes, mélange de diverses substances, pour en faire des poisons. On perçoit la maîtrise technique des gestes de la magicienne à travers les verbes d'action utilisés et à travers l'expression *scelerum artifex*, «maîtresse de crimes» (v. 734), qui la qualifie.

Dans un second temps (à partir du v. 740), Médée apparaît en train de se livrer en acte et *in praesentia* à ses pratiques magiques. Cette scène très travaillée comporte

¹⁸ Pour une étude de cette facette de Médée, voir notamment les contributions d'A. MOREAU, *Médée, la magicienne au promètheion, un monde de l'entre-deux* (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III, 828-870); R. BUXTON, *Les yeux de Médée: le regard et la magie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*; L. BALDINI MOSCADI, *Les métamorphoses de la magicienne: la Médée de Valerius Flaccus*; V. GAGGADIS-ROBIN, *Koure Aietépolypfarmakos: les images de Médée magicienne*; M. MC DONALD, *La représentation de Médée la magicienne à l'opéra*, in A. MOREAU - J.-C. TURPIN (éds.), *La magie. Actes du colloque international de Montpellier 25-27 mars 1999. Tome II, La magie dans l'antiquité grecque tardive, Les mythes*, Montpellier 2000, pp. 245-264; pp. 265-275; pp. 289-320; pp. 321-333.

¹⁹ Voir les termes *magicis cantibus* v. 684, *ad cantus meos* v. 699, *cantibus meis* v. 704, *uerba metuenda* v. 737-738; *trahit* v. 686, *quaerit* v. 687, *euocauit* v. 705.

²⁰ C'est une *ekphrasis* de choses: animaux et plantes. Ces descriptions détaillées, leur typologie et leurs fonctions ont été étudiées par J.-P. AYGON, *Pictor in fabula. L'ekphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles 2004.

des mouvements qui sont marqués par plusieurs changements de mètre. Elle commence par des invocations, puis rappelle ses actes de magie vv. 752-770, elle se livre ensuite au sacrifice présent et prépare les cadeaux empoisonnés vv. 771-844; enfin elle fait appeler ses enfants pour qu'ils portent ces objets à leur destinataire vv. 845-848. Il s'agit d'un long rituel magique à propos duquel on peut souligner divers points:

- Médée reprend des ingrédients décrits par la nourrice (serpents) mais en ajoute aussi d'autres: membres de Typhée, sang de Nessus, cendre d'Hercule, brandon d'Alphée, plumes des Harpyes, ailes de l'oiseau du Stymphale (vv. 773-784). Les deux parties de la peinture de Médée magicienne ne se recoupent donc que partiellement et Médée renchérit sur la tirade de la nourrice pour la frayeur et le plaisir du spectateur.

- Les termes mêmes de la nourrice sont repris²¹, ce qui montre le pouvoir de ces incantations. Ce rituel, durant lequel on voit une transformation de Médée, a une valeur performative: elle se livre aux évocations puis est en proie à des visions, à partir du v. 787; elle se livre au sacrifice en même temps qu'elle le dit (vv. 797-798 *tibi... sacrum solemne damus*): elle annonce que son sang va couler (v. 807) et dit qu'il a coulé (v. 810b-811a *Sacrum laticem / percussa dedi* «je me suis frappée, j'ai donné cette liqueur en offrande pour le sacrifice»); elle invoque Hécate (v. 833) et, aux aboiements de la déesse, se voit exaucée (vv. 841-842).

Après en avoir terminé avec ces longs préparatifs, elle appelle ses enfants pour qu'ils portent ces *pretiosa dona*, ces «cadeaux précieux» pour leur pouvoir de mort, tout à fait dans la tradition antique des cadeaux piégés. Le maléfice s'accomplira pendant le chant du chœur qui suit et le contraste sera fort entre ces préparatifs grandioses et le compte-rendu des plus brefs fait par le messager, vv. 879-880.

Euripide ne développe pas cette facette du personnage. S'il est des pouvoirs que sa Médée met en œuvre, ce sont ses talents oratoires, davantage thématiques dans la tragédie grecque. La scène de magie, particulièrement développée chez Sénèque, est ainsi une innovation majeure. Elle offre un défiaux metteurs en scène, de même que le meurtre des enfants.

L'infanticide, chez Sénèque, est double et a lieu sur scène. Après une longue tirade où Médée expose son déchirement entre ses sentiments de mère (*pietas* pour ses enfants) et d'épouse (offensée et jalouse), tirade que l'on retrouve chez Euripide²², elle recouvre sa détermination (v. 965) et, en proie à des visions, devient l'instrument de la vengeance de son frère, à qui elle dit prêter sa main (vv. 969-970). C'est donc moins la mère qui tue son enfant que la sœur qui répare le crime de son frère (vv. 970-971). L'acte lui-même se fait très rapidement et passe presque inaperçu: Médée dégainé son arme (elle dit plus exactement que c'est sa main qui le fait: *strinxit ensem*, v. 970a) et dit apaiser les Mânes de son frère (*victima manes tuos / placamus ista*, «grâce à cette victime, nous apaisons tes mânes», vv. 970b-971a). On comprend après coup que c'est fait,

²¹ Noter: *meis sacris* v. 750, *euocavi* v. 754, *flexi* v. 759, *uota tenentur* v. 840 et *peracta uis est omnis* v. 843.

²² Cfr. C. GILL pour la comparaison de ces deux passages: *Two monologues of self-division: Euripides, Medea 1021-80 and Seneca, Medea 893-977*, in M. WHITBY-P. HARDIE-M. WHITBY (eds.), *Homo Viator, Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987, pp. 25-37.

qu'elle tient un enfant mort, désigné parce démonstratif *ista*. Le second meurtre a lieu un peu plus loin. Médée dit alors simplement: «c'est bien, c'est fait» (*bene est; peractum est*, v. 1019). C'est même une ellipse puisqu'elle dit seulement que c'est fini: il y a une totale discrétion sur l'acte lui-même, dont on ne peut que supposer qu'il est commis selon les mêmes modalités que le premier, avec l'épée. La formule reprend ce que l'on disait pour commenter la mort d'un gladiateur²³: Médée est à la fois actrice et spectatrice de son acte, se dédoublant comme elle l'a déjà fait auparavant.

Ouvrons ici une parenthèse sur un problème important, c'est-à-dire sur le fait que ces meurtres aient lieu sur scène. Normalement, c'est-à-dire selon les prescriptions horatiennes ou conformément à la pratique, certaines actions ne sont pas montrées sur scène. Il peut y avoir deux types de justification à cela: soit des questions de décence, qui proscrivent meurtres, actes horribles (Œdipe se crevant les yeux) ou impies (et justement Horace dit dans son *Ars* v. 185 *Ne pueros coram populo Medea trucidet*, «Que Médée ne mette pas à mort ses enfants aux yeux de tous»), soit des questions de vraisemblance, qui interdisent les représentations de *monstra*, métamorphoses, *etc.* mais aussi des événements ayant eu lieu dans un temps antérieur ou dans un lieu autre que celui de l'action scénique. Comment alors faire exister ces événements? Divers degrés de présence ou d'absence scénique existent en réalité²⁴: soit les événements n'ont pas lieu sur scène et sont ou décrits de façon très détaillée (morts des deux enfants dans les *Troyennes*) ou très rapidement évoqués (incendie du palais dans *Médée*); soit ils ont quand même lieu sur scène et peuvent être ou décrits (folie d'Hercule) ou non. C'est de ce dernier cas de figure que relèvent les morts de deux enfants de Médée, soit un type intermédiaire, finalement, de présence scénique: le meurtre a lieu sous les yeux de la nourrice puis sous les yeux de Jason (*te uidente*, v. 1001) mais n'est que très rapidement signifié, dans des vers lapidaires. En outre la tragédie s'achève très vite ensuite (v. 1027), presque brusquement, contrairement à ce qui se passe chez Euripide, et laisse le spectateur pour le moins désarmé. L'horreur est ici psychologique, créée par un acte à la limite du possible, inversant le cours des choses (une mère devient matricide; elle regarde comme pieux un acte impie), mais non créée par un spectacle sanglant. Elle demeure dans les mots et les représentations qu'ils font surgir.

L'infanticide apparaît particulièrement cruel moins à cause de son mode de présence que par l'accent mis sur la réception de cet acte: Sénèque a choisi de le faire commettre sur scène, mais surtout il a voulu souligner, par la relation entre l'acteur du crime (Médée) et le spectateur de la scène (Jason), la souffrance du second, proportionnelle à la jouissance de la première, puisqu'il la nourrit²⁵.

²³ C'est J.-P. AYGON qui fait le lien entre cette formule et le type de spectacle donné dans l'amphithéâtre, *Vt fabula uita. Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*. Thèse d'HDR dactylographiée, Université de Toulouse – Jean Jaurès 2011 – Paris à paraître, p. 168.

²⁴ Nous empruntons cette schématisation des nuances à AYGON, *op. cit.*, p. 166.

²⁵ On a parlé de plaisir sadique de Médée, comme celui d'Atrée, dans la mesure où il est pris grâce à la vision de la souffrance provoquée chez autrui.

LES ORIGINALITÉS THÉMATIQUES: RHÉTORIQUE JUDICIAIRE ET RHÉTORIQUE POLITIQUE; POÉSIE DES CHŒURS ET MÉTADRAMATURGIE

Sénèque ne s'est pas contenté de modifications structurelles. Son adaptation s'étend au fond de la pièce, que ce soit sur des points précis comme la portée de la sentence d'exil ou sur des points plus généraux: débat politique, composition des *cantica* et dimension métathéâtrale.

Créon prononce une sentence d'exil qui n'a pas la même portée dans les deux pièces. Dans la tragédie grecque, le roi condamne mère et enfants, tandis que dans la tragédie latine, sa sévérité ne s'exerce qu'à l'encontre de la Colchidienne. Le sort des enfants et les négociations qui l'accompagnent diffèrent alors: chez Sénèque, Médée souhaite que ses enfants l'accompagnent, alors que chez Euripide, il s'agit de les épargner. La protagoniste latine plaide donc différemment de la protagoniste grecque, et les débats entre elle et Créon n'ont pas la même issue: chez Euripide, elle se voit exaucée; chez Sénèque, non. Évidemment, cela revient au même, puisque Médée dans les deux cas partira seule en exil, mais chez Sénèque se trouve accentuée la détresse de l'héroïne qui n'a pas eu gain de cause malgré son habileté oratoire.

C'est ce type d'affrontement entre les personnages qui soulève des questions d'autorité, d'arbitraire, et de soumission au pouvoir ou de liberté. Tout au long de la tragédie latine, il y a un débat, nettement plus accentué que dans la tragédie grecque, sur la responsabilité et la culpabilité. Concernant la première, Créon est bien sûr auteur, en tant que roi, de la sentence d'exil, mais Médée superpose parfois la figure de Jason à celle de Créon et fait de son ancien époux, à l'occasion, l'instigateur de la sentence (motif qui n'était que latent chez Euripide²⁶). Quant à la culpabilité, contrairement à la Médée grecque, la Médée latine ne cesse d'admettre la sienne, et de répéter qu'elle est coupable de tous les crimes qui lui sont reprochés. Mais elle martèle également qu'elle n'est pas seule coupable, puisque c'est Jason qui en fut le bénéficiaire, et qu'à ce titre il devrait être également puni.

Juridique, le débat est aussi politique. En effet, Médée veut savoir précisément ce qui justifie son bannissement; or les choses ne sont pas claires là-dessus. Le Créon grec avoue avoir peur de Médée, de ses agissements, du trouble qu'elle mettrait dans son royaume²⁷. Le Créon latin tantôt désire que Médée apprenne à se soumettre à l'autorité royale, tantôt refuse l'accusation d'abus de pouvoir (proférée par Médée) et met en avant la peur que Médée suscite à Corinthe. L'arrière-plan dominant, en tout cas, est politique au sens large: la peur que Médée répandrait dans la ville mettrait en danger la cohésion du royaume et l'autorité des puissants. L'on ne peut s'empêcher de voir dans ces réflexions une dénonciation des abus d'un pouvoir de type monarchique en général et une influence du contexte historique impérial et néronien en particulier²⁸.

²⁶ Cfr. MAUDUIT-PARÉ-REY, *art. cit.* (2013), p. 14 pour l'insinuation chez Euripide et p. 18 pour l'exploitation consciente et claire du motif de l'implication de Jason dans le bannissement.

²⁷ Voir le très explicite *Δέδοικας* prononcé v. 282.

²⁸ Les érudits tentant de préciser la date de composition de la tragédie s'appuient sur ce type de critères; ainsi P. GRIMAL, *Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque*, in *CRAI* 123 (1979), pp. 205-220.

Médée, en pressant Créon de se justifier, en opposant le juge qui instruit une enquête et le roi qui ordonne²⁹, somme le détenteur du pouvoir de ne pas la livrer à l'arbitraire mais de respecter les lois. Elle se montre dès lors plus romaine, dans son langage, que le grec Créon, et plus civilisée que la barbare qu'il l'accuse d'être...

La distance que met Sénèque entre lui et son modèle est visible également dans la composition des *cantica*. Deux points principaux nous semblent à souligner: les chants latins sont plus distants de l'action dramatique que les *stasima* grecs et plus distants encore de l'héroïne par l'antipathie des Corinthiens qui les entonnent.

Le premier chant est étroitement rattaché à l'action scénique puisqu'il célèbre le jour du mariage de Jason et de Créüse. Il offre moins un commentaire de ce qui se déroule au moment même du chant qu'un accompagnement rituel: c'est un chant de célébration, une voix qui approuve cet événement du mariage. Il invoque tous d'abord des divinités bienfaisantes, célestes (à lire en opposition avec les divinités malfaisantes, souterraines invoquées par Médée magicienne) puis décrit la beauté de Créüse. Le deuxième et le troisième chants sont des «odes argonautiques»: ils chantent l'expédition et ses conséquences dramatiques³⁰. Le deuxième chant apporte une distanciation par rapport à l'action dramatique puisqu'il s'agit d'une remontée dans le temps et d'un éloignement dans l'espace par ce qui est chanté, l'expédition des Argonautes. Mais en même temps, le lien est établi avec l'action, par le discours qui est tenu sur Médée, considérée comme héritage funeste. Le troisième chant décrit d'abord la rage de Médée, puis rappelle les événements découlant de l'expédition et enfin termine sur un plaidoyer pour Jason: puisque la mer est désormais vengée, il s'agit d'épargner «celui qui a agi sur ordre» v. 669 et «celui qui a conquis la mer» (vv. 595-596). Ce chant est un mélange d'à-propos et d'allusions mythologiques plus lointaines. Enfin le quatrième chœur propose une description de Médée mêlée à une interrogation sur les suites de l'action. Il soulève de nombreuses questions qui se font de plus en plus pressantes et de plus en plus inquiètes. Ce chant-là demeure étroitement lié à l'action: Médée occupe la totalité de ses pensées et de ses paroles.

Médée n'est jamais totalement absente de ces chants: le deuxième la considère comme le prix à payer de l'expédition; le troisième et le quatrième décrivent ses passions, respectivement la haine de cette femme répudiée et son *furor*. Les Corinthiens présentent Médée comme une réponse au *nefas* argonautique, un être, voire une chose, qui est la rançon de cette folle action ayant brisé les lois de l'univers. Les hommes de Créon voient Médée comme un châtement qui leur est infligé³¹.

Le rapport que Médée entretient avec le temps fait nettement, chez Sénèque³²,

²⁹ V. 194 *Si indicas cognosce si regnas iube*, «Si tu exerces la justice, instruis mon affaire; si tu exerces ton pouvoir, ordonne».

³⁰ Cfr. BIONDI, *op. cit.* (1984).

³¹ Médée «est le voyage retour, la réponse, le châtement» selon M.-H. GARELLI-FRANÇOIS, *Médée et les mères en deuil: échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque*, in A. LÓPEZ-A. POCIÑA (ed.), *Medeas. Versiones de un mito des de Grecia hasta hoy*, Granada 2002, p. 552.

³² Ici comme dans d'autres tragédies: cfr. GARELLI-FRANÇOIS, *Sénèque et le temps dramatique: Omnium temporum in unum collectio*, in *VL* 117 (1990), pp. 20-29.

l'objet d'un jeu, absent chez Euripide: alors que dans la pièce grecque elle subissait la sentence et le délai imparti (un jour) avant de devoir s'exiler, dans la pièce latine elle se réapproprie le temps de façon originale (dans le sens inattendu de la restriction du délai) et se rend maîtresse de cette donnée, temporelle, alors qu'elle n'a aucune prise sur la donnée spatiale (nulle terre d'accueil ne lui est ménagée).

Quand elle réclame au roi de pouvoir attendre un peu avant de devoir partir – pour embrasser ses enfants une dernière fois dit-elle, c'est-à-dire pour mettre en œuvre sa vengeance –, les appréciations de la temporalité diffèrent de part et d'autre: Médée se satisferait d'un délai même bref et joue la carte de la pitié en insistant sur le caractère inoffensif d'un «tout petit laps de temps» (*parum... temporis*, v. 293), tandis que Créon a bien conscience que même un court délai suffira bien à Médée pour tramer quelque ruse (v. 292). Il accorde pourtant «un seul jour de délai» (*unus... dies*, v. 295) et insiste bien sur l'importance de cette condition. Le dramaturge utilise en effet ce ressort pour dynamiser l'action: il instaure une urgence, ce qui fait que le spectateur a l'impression d'un rythme qui s'accélère, et redoute, en même temps, qu'il le désire, voir la fin arriver.

Mais sitôt que Créon a avancé sa proposition, la première réaction de Médée est de se contenter largement de l'offre du roi et même de consentir à revoir sa demande à la baisse (*Nimis est recidas aliquid ex isto licet: / et ipsa propero*, «C'est trop, retranches-en une partie, si tu veux; quant à moi, je me dépêche», vv. 296-297a). S'il y a un jeu avec la tradition littéraire amorcée par Euripide et avec la convention théâtrale (l'action scénique se déroulant sur une journée), cela va au-delà. Médée commence à se rendre maîtresse du temps: elle change une donnée objective, la durée d'un jour, en un temps subjectif, dont elle va pouvoir jouer à sa guise. Médée va transformer ce *unus... dies* en un jour sien (*meus dies*, v. 1717), qui lui appartient pleinement, et cette réappropriation passe par une gestion du temps exemplaire. Car Médée se livre, dans toute la deuxième moitié de la pièce, à une série d'équations temporelles (*liberis unus dies / datus est duobus. Non queror tempus breue: / multum patebit*, «un seul jour a été accordé pour deux enfants. Je ne me plains pas de ce bref délai: il s'étendra beaucoup», vv. 421b-423a; et *fratri patrique quod sat est pepereris duos*, «pour mon frère et pour mon père, ce qui est suffisant, j'ai enfanté deux enfants», v. 957). Pourquoi ce délai est-il largement suffisant? Parce que sa vengeance sera brève et radicale... comme la mise à mort. C'est pourquoi à la toute fin, elle n'entretient plus du tout le même rapport au temps et en profite pour savourer sa vengeance et faire durer le plaisir devant Jason: *Perfruere lento scelere, ne propera dolor: / meus dies est; tempore accepto utimur*, «Savoure lentement ton crime, sans te hâter, ma douleur: ce jour est le mien: je profite du temps imparti», vv. 1016-1017. Médée n'entend pas dilater le temps gratuitement; cela n'a de valeur que si cette opération est soumise à la fin qu'elle poursuit, c'est-à-dire faire souffrir Jason autant qu'il est possible pour se venger de lui. Il est nécessaire qu'il regarde la scène (v. 995 *spectator iste*; v. 1001 *te uidente*) pour que Médée profite pleinement de ses actes.

Le changement est radical par rapport au rythme du début de la tragédie, où Médée voulait se précipiter et la nourrice l'arrêter. Ici l'héroïne s'impose de ralentir pour jouir de ce jour présent et de son crime, en transformant ce jour qui était celui de la honte d'une épouse répudiée en celui de sa victoire. Ce n'est plus le jour de

noces de ses ennemis, mais le jour où elle va triompher. Et ce triomphe passe par l'acte impensable qu'elle a tout de même conçu, l'infanticide. Ses modalités montrent bien le rapport particulier au temps que Médée s'est proposé d'établir: elle a soin de commettre le meurtre en deux temps, devant les yeux de la nourrice puis devant ceux de Jason, puisque selon ses propres comptes, il faut deux enfants pour venger deux crimes. On retrouve la Médée mathématicienne ici, qui voulait bien se livrer à une soustraction temporelle auparavant (car un jour entier de délai paraissait trop long), et qui maintenant se livre à une équation entre crimes passés et à venir, entre le meurtre de son frère et la trahison de son père, d'une part, et le meurtre de deux enfants, d'autre part.

Médée, comme le dramaturge, joue à sa guise avec le temps, ménage des variations de rythme qui font alterner accélérations et ralentissements, et prend en compte son public, qui doit la voir agir, sans quoi tout effet est anéanti et son action injustifiée.

LA MÉDÉE LATINE: TRAGIQUE ET SPECTACULAIRE

Médée est une tragédie qui permet de voir assez nettement comment Sénèque suit de près le modèle grec qu'a légué Euripide, mais aussi comment il procède à une véritable réappropriation. Tout en écrivant une tragédie romaine, qui a sa structure propre, plus proche de la comédie hellénistique que de la tragédie attique, Sénèque ménage des correspondances et de subtils écarts qui donnent l'impression que sa *Médée* reste assez proche de la *Médée* d'Euripide. Mais à y regarder de plus près, les innovations sont assez nombreuses et importantes pour forger un personnage principal et un drame originaux.

Les changements introduits par Sénèque convergent vers l'élaboration d'une protagoniste assez différente. La Médée latine subit une solitude accrue, mais s'affirme comme maîtresse de la science magique, maîtresse d'elle-même et des autres, dont elle dispose essentiellement grâce à sa mainmise sur la dimension temporelle de l'action, action qu'elle échafaude comme une mathématique de la vengeance.

Les changements convergent en outre vers une dimension visuelle et spectaculaire plus marquée: les scènes de magie et d'infanticide, qu'elles soient portées à la scène ou non, frappent leur public. Non que la pièce d'Euripide soit conçue sans effets spéciaux, puisque l'utilisation de la *mèchanè* pour l'envol final de Médée y est également nécessaire, mais peut-être l'impact est-il renforcé chez Sénèque si l'on pense que c'est sa seule tragédie qui exige cette machine et que la fin de la pièce a ce tour brutal que nous avons décrit. La situation tragique de la protagoniste, de plus en plus esseulée, alliée à la théâtralité de la pièce, créée par un travail sur la double dimension spatiale (distanciation des chœurs) et temporelle (réaménagement de la durée par Médée), aboutissent à une tragédie qui dialogue étroitement avec son modèle tout en s'affirmant comme très finement personnelle.

ABSTRACT

Médée est une tragédie toute indiquée pour comprendre les choix poétiques de Sénèque. En étudiant la composition de la pièce, on se rend compte, malgré sa proximité apparente avec la tragédie homonyme d'Euripide, des écarts qu'elle observe par rapport à ce modèle, sans doute modèle principal mais non source unique. Or ces écarts sont significatifs: qu'ils concernent la structure de la pièce, le personnel dramatique, ou l'élaboration de thèmes et de scènes clefs, ils convergent vers l'élaboration d'une héroïne originale et d'une tragédie où la dimension visuelle et spectaculaire prend une nouvelle ampleur.

The latin *Medea* is a good material to observe Seneca's poetic choices. The composition of the tragedy shows, however it seems near of Euripidean *Medea*, how distant it is from this model, principal one but not unic source of influence. Differences make sense: relative to the structure, dramatic characters or key themes and scenes, all of them point towards an original protagonist and towards a tragedy which stresses visual and spectacular aspects on a new mode.

KEYWORDS: Euripide; structure; rhétorique; poésie; métadramaturgie.

Pascale Paré-Rey
Université Jean Moulin Lyon 3
pascale.rey@univ-lyon3.fr