



HAL
open science

“ [...] maius parat / Medea monstrum ” : portraits et
autoportrait de Médée dans la tragédie de Sénèque

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. “ [...] maius parat / Medea monstrum ” : portraits et autoportrait de Médée dans la tragédie de Sénèque. Anne Queyrel Bottineau. La représentation négative de l'autre dans l'Antiquité. Hostilité, réprobation, dépréciation, Editions Universitaires de Dijon, 2014. hal-01246083

HAL Id: hal-01246083

<https://hal.science/hal-01246083>

Submitted on 24 Jan 2017

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

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

« [...] *maius parat / Medea monstrum* » : portraits et autoportrait de Médée dans la tragédie de Sénèque

Mots-clés : Monstre, sauvagerie, folie furieuse (*furor*), rage (*ira*), jalousie, rancœur (*dolor*), magicienne, fléau, Ménade, Érynie, abolition des limites.

Abstract : This paper aims to show how the global critic of Medea from all the characters – not only from her enemies (Creon and the chorus of Corinthians), but also from the ones who are not essentially hostile, like Jason and the Nutrix, and even Medea herself – builds a representation of Medea as a woman without any measure, who aims at break every limit, material and psychological, in order to achieve her revenge, committing infanticide. The heroin goes through a serie of metamorphosis (dehumanization, desexualisation, animalisation), able to wake up and exploit the evil's forces that sleep in her.

Le problème qui se pose à Sénèque est le suivant : comment peut-on être infanticide ? En effet, depuis la tragédie d'Euripide – car avant cette œuvre nous n'avons pas d'attestation de cet acte¹ – c'est une facette de Médée qui devient prépondérante et marquera toutes les récritures du mythe, à commencer par celle de la *Médée* latine. La réponse de ce dernier revient à dire que seul un être radicalement autre, monstrueux, peut tuer ses propres enfants. Toutes les voix s'unissent en effet, tout au long de la tragédie, pour construire un portrait négatif de Médée. Le seul personnage qui aurait pu donner d'elle un éclairage qui fasse contrepoint à celui des autres, sa nourrice, ne remplit pas cette fonction. Quant à Jason, que Médée désigne comme son pire ennemi après la trahison dont elle a été victime de sa part, on ne peut s'attendre à ce qu'il prenne fait et cause pour elle. Mais on sait qu'il a intercédé auprès de Créon pour changer la condamnation capitale qui pesait sur Médée en une

1. Sur les versions antérieures du mythe, voir Mastronarde (2002), 44-57. Il est cependant impossible de savoir si Euripide est l'inventeur de l'épisode de l'infanticide.

peine d'exil¹. Et dans la scène qui l'oppose à son ancienne épouse, au troisième acte de la tragédie, il se contente de se défendre contre ses accusations, sans chercher à lui en opposer d'autres. Donc s'il ne la loue pas, il ne la blâme pas non plus. Restent Créon et le chœur. Créon, comme c'était déjà le cas chez Euripide², est hostile à Médée, pour des raisons familiales – il est le père de Créuse, la nouvelle épouse de Jason – et politiques : il s'inquiète, comme roi, de la présence d'une telle femme sur ses terres, et de la menace qu'elle fait peser sur ses sujets. L'originalité la plus grande de la pièce latine par rapport à la tragédie grecque se trouve dans la composition du chœur : alors que chez Euripide, le chœur est constitué de femmes corinthiennes, que Médée parvient à gagner à sa cause³, chez Sénèque, il est constitué d'hommes corinthiens, ce qui annule tout sentiment de solidarité et toute communauté d'intérêts. Ce choix d'un chœur d'un sexe différent de celui de la protagoniste, et d'une hostilité franche à son encontre – phénomène rare dans la tradition tragique⁴ – contribue à isoler Médée et à en faire la cible de la réprobation collective. Ces hommes sont des sujets de Créon, acquis à la cause de leur roi, et partageant son point de vue. En l'absence du personnage d'Égée, qui chez Euripide offre son appui à l'exilée, il n'est finalement que la protagoniste elle-même qui porte sur sa personne un regard moins critique. Mais le portrait de Médée par elle-même, s'il jette un jour différent sur son action, conforte, plus qu'il ne la corrige, l'image de l'être monstrueux que dessinent, sur des registres et dans des contextes différents, tous les personnages qui gravitent autour d'elle.

La voix du **chœur** est celle qui martèle avec le plus de clarté et de constance son hostilité à l'héroïne. Les Corinthiens se soucient de celle qu'ils ont hâte de voir partir, et à laquelle ils consacrent tous leurs chants, qu'ils la désignent explicitement par son nom (chants II et IV) ou s'abstiennent de la nommer (chants I et III). Tant les dénominations que les connotations qu'ils associent au personnage de Médée sont particulièrement négatives. Médée est pour eux un mal, un malheur, ce qu'exprime le vers 362, parcouru par une allitération en [m] fort suggestive (*[Aurea pellis] / maiusque mari Medea malum*, « [la toison d'or] et un mal plus grand que la mer, Médée », v. 361b-362), car elle semble associer le nom *Medea* au *malum*. En outre, le nom de Médée, qui est dans la phrase coordonné à un objet, la Toison d'or, résonne comme la rançon du succès de l'expédition argonautique, expédition dont la

1. Ainsi que le disent Créon (v. 184b-185a) et lui-même (v. 490-491).

2. Voir la confrontation entre Créon et Médée, au premier épisode de la *Médée* d'Euripide, v. 271-354.

3. Médée gagne le soutien du chœur en jouant sur le sentiment de solidarité féminine. Les Corinthiennes restent acquises à sa cause jusqu'au moment où elles apprennent le projet d'infanticide.

4. La majorité des tragédies grecques comprennent au contraire un chœur de même sexe que le personnage principal, et qui lui manifeste bienveillance et compassion. Chez Sénèque il n'est guère que Phèdre, entourée d'un chœur d'Athéniens, compagnons d'Hippolyte, qui se trouve dans la même situation (ce qui a certainement alimenté le doute sur le titre de la pièce – Phèdre ou Hippolyte ? – et sur la désignation du personnage principal). On peut également penser à *Agamemnon*, où participent deux chœurs, de femmes d'Argos puis de Troie, mais ces dernières ne développent pas un chant sur l'ennemi grec, pleurent leur malheur et les causes de la chute de Troie.

témérité se voit punie par cette « digne récompense » (*merces [...] digna*, v. 363). Les raisons de ces associations dévalorisantes, à une entité abstraite et à un objet, ne sont pas explicites mais plutôt à chercher du côté des préventions négatives du cœur ; elles portent également en elles, sans doute, le poids de la tradition mythique et littéraire, et en particulier euripidéenne, qui a esquissé le dessin de la Colchidienne en puissance néfaste. En effet, Médée incarne, aux yeux des Corinthiens, la sauvagerie¹, tirant cette caractéristique de ses terres natales, la lointaine Colchide. Elle hérite de cette nature « hérissée », présente dans l'image du vers 102, où Jason est dit « arraché aux noces du Phase horrible » (*ereptus thalamis Phasidis horridi*) : le fleuve est ici nommé, par métaphore, à la place de Médée, tandis que cette dernière prend en retour les traits de cet élément naturel. Ce transfert de l'un à l'autre est possible grâce au jeu sur l'adjectif *horridus* qui a tantôt un sens concret (« hérissé, broussailleux, rugueux ») tantôt un sens abstrait (« âpre, sauvage, terrible »). La conséquence que les Corinthiens en tirent est que Médée ne connaît aucune limite. L'image du frein qu'elle ne sait s'imposer revient dans trois chants sur quatre² : c'est une épouse « débridée », « sans frein » (*effrenae coniugis*, v. 103), qui « ne sait réfréner ni ses rages ni ses amours » (*Frenare nescit iras / [Medea] non amores*, v. 866-867), tout comme le feu de sa rage est « aveugle » (*caecus*, v. 591), « ne se soucie d'être réglé ou ne supporte de freins » (*nec regi curat patiturue frenos*, v. 592), tout comme son *furor* « n'est pas maître de lui-même » (*impotenti [...] furore*, v. 851-852). Celle qui, par nature, ne connaît aucune limite, commet des actes contraires aux lois humaines. Quand les Corinthiens condamnent Médée aux ténèbres dans les derniers vers de leur premier chant, c'est parce qu'elle a pu fuir sa patrie, et donc se rendre coupable de trahison, pour, en outre, s'unir à un mari étranger (v. 114b-115 *Tacitis eat illa tenebris, / si qua peregrino nubit fugitiua marito*, « Qu'elle aille dans les muettes ténèbres, la femme qui a fui pour s'unir à un mari étranger »). Alors que Médée présentera ce départ comme un arrachement douloureux à sa patrie et comme un sacrifice accompli par amour³, les hommes de Corinthe le critiquent comme preuve de son attitude sans foi ni loi. La valeur sur laquelle ils s'appuient pour délivrer ce

1. Le vocabulaire et les images de la sauvagerie apparaissent déjà dans la caractérisation de Médée sur la scène d'Euripide. Ils sont, au début de la tragédie, le fait de la nourrice, qui, observant les manifestations violentes de la colère de Médée, s'inquiète des conséquences funestes que cette colère pourrait avoir pour les enfants. Elle conseille à ces derniers de se mettre hors d'atteinte du « tempérament sauvage » (v. 103 : ἄγριον ἦθος) de leur mère et compare le regard farouche de sa maîtresse à celui d'une « lionne qui a mis bas » (v. 187-188). La dénonciation de la *physis* sauvage de Médée ressurgit à la fin de la tragédie, après l'acte de l'infanticide. Jason, horrifié et terrassé par le crime, dénie toute humanité à Médée, la compare à son tour à une lionne et dénonce sa « nature plus sauvage que Scylla » (v. 1342-1343). Il est notable, cependant, que cette sauvagerie ne soit pas expressément mise en relation, chez Euripide, avec l'origine géographique et ethnographique de Médée.
2. On pourrait considérer que le seul chant qui ne mobilise pas cette image à propos de Médée l'applique, implicitement, à la nef Argo : ce premier navire a brisé les limites entre mondes connus et inconnus, a bouleversé l'ordre qui régnait auparavant (cf. en particulier les v. 369-374a). Voir pour l'interprétation de ce chant Biondi (1984).
3. C'est toute la base de son argumentation face à Jason, lors de leur confrontation vers 447-561, de dire que ces crimes ne sont pas véritablement les siens, mais ceux de leur bénéficiaire, Jason. Sur la représentation de ce premier exil, voir Mauduit et Paré-Rey (2013) : pages.

jugement est la fidélité à la patrie, c'est-à-dire une valeur politique, alors qu'ils méprisent un acte commis sous le coup d'un sentiment, qui plus est l'amour. Et de même qu'elle a donné libre cours à cet amour pour avoir la force de quitter sa patrie, de même Médée donne libre cours à sa colère dans le temps de l'action. C'est à cette passion qu'est consacré le troisième chant, qui compare le feu de la haine d'une épouse répudiée à divers éléments¹, pour en faire ressortir toute la violence incontrôlable. Les Corinthiens explicitent ici encore la cause de ce changement : c'est parce qu'une « épouse » est « privée de sa couche » (*coniux uiduata taedis*, v. 581) qu'elle développe ces sentiments², parce que sa rage est sans égale qu'elle s'embrace (« aveugle est le feu attisé par la rage », *caecus est ignis stimulatus ira*, v. 591) et que son feu, dans une attitude martiale, « désire aller au-devant des glaives » (*cupit ire in ipsos / obuiusenses*, v. 593b-594). Le chœur constate enfin dans son quatrième chant la transformation ultime de Médée en Ménade³, ainsi qu'il la désigne dans la métaphore liminaire (v. 849-851). Alors que le premier chant rappelait la passion de la jeune fille pour Jason, que le troisième chant décrivait la rage fulminante de Médée, cette fois les deux passions s'unissent : l'amour débordant de la mère, qui va être privée de ses enfants dans son exil, et la rage non moins violente de l'épouse abandonnée (« maintenant, rage et amour ont uni leur cause », *nunc ira amorque causam iunxere*, v. 868-869a). Ces passions auxquelles Médée s'est laissée aller (et qu'elle a même provoquées, on y reviendra) se traduisent dans son allure de folle furieuse, de femme possédée : précipitation, regard tremblant puis figé, mouvements de tête, alternance de pâleur et de rougeur⁴. Médée est même comparée à la tigresse privée de ses petits avec qui elle partage sa « course folle » (*cursu furente*, v. 864). Cette comparaison, au-delà de sa portée immédiate dans le contexte de ce chant, qui commente le fait que Médée vient d'envoyer ses enfants porter les cadeaux

1. Flamme, vent, trait brandi, puis Auster, Hister, Rhône, Hémus.
2. Tel est déjà l'avis exprimé par Jason dans la tragédie d'Euripide (voir en particulier v. 568-573).
3. V. 849-865 *Quonam cruenta maenas*

*praeceps amore saeво
 rapitur ? Quod impotenti
 Jácinus parat furore ?
 Vultus citatus ira
 riget et caput feroci
 855 quatiens superba motu
 regi minatur ultro.
 Quis credat exulem ?
 Flagrant genae rubentes,
 pallor fugat ruborem.
 860 Nullum uagante forma
 seruat diu colorem.
 huc fert pedes et illuc,
 ut tigris orba natis
 cursu furente lustrat
 Gangeticum nemus.*

4. On pourrait encore comparer les symptômes que présente Médée à quelques-uns de ceux décrits par Sénèque pour décrire l'homme en proie à la colère : air farouche, démarche précipitée, teint qui s'altère, gémissement, rugissement, trépidement, agitation, déformation repoussante (*De ira*, I, 1, 3-4).

empoisonnés, prolonge la déshumanisation de Médée, et surtout se charge d'une sombre ironie, si on la rapporte à l'acte à venir de l'infanticide. Le chœur, qui ne reconnaît pas là en Médée un personnage d'exilée (v. 857), n'a de cesse de voir partir celle qui lui inspire, par sa nature et par ses actes déréglés, mépris et terreur.

Créon vise au même but, expulser Médée de son royaume, comme il l'explique dès son entrée en scène (v. 178-191)¹. Cette hostilité foncière qu'affiche le roi de Corinthe durant toute sa présence sur scène – limitée il est vrai à l'acte II – est motivée de deux façons : la physionomie que présente le personnage qu'il voit et la réputation bien noire qu'elle véhicule.

Créon décrit en effet l'allure de Médée, fort peu engageante (« Elle avance en face un pied farouche et menaçant », *Fert gradum contra ferox / minaxque*, v. 186-187), qui conforte ses dispositions défavorables². Car Médée arrive précédée d'une *fama* dont elle ne se soucie pas (« sans mémoire de ta renommée », *nulla famae memoria* v. 268), mais qui effraie Créon. Il répète le qualificatif *nota*, « connue », qu'il applique à sa ruse et à sa main, désignant par synecdoque la traîtresse et la criminelle (« on connaît sa ruse, on connaît sa main », *nota fraus, nota est manus*, v. 181). Cette réputation, effectivement, concerne les rusés de Médée et ses forfaits, mais aussi ses talents de magicienne. Ce sont trois aspects qui composent l'image de Médée que nous donne à voir Créon. Il soupçonne quelque manigance présente de Médée, dans la continuité de ses agissements précédents³, et ce n'est que fort ironiquement qu'il déclare : « que cette cause remarquable soit entendue » (*causae detur egregiae locus*, v. 202b). Il voit mal comment un personnage chargé de crimes se défendrait, et l'accusation explicite de « machinatrice de mauvais forfaits », renforcée par l'apostrophe anaphorique « toi, toi », montre qu'il n'est pas dupe du plaidoyer *pro domo* de Médée (*Tu, tu, malorum machinatrix facinorum*, v. 266)⁴. Cette méfiance

1. V. 179-191 *Medea, Colchi noxium Aetiae genus, nondum meis exportat e regnis pedem ? Molitur aliquid : nota fraus, nota est manus. Cui parcat illa quemue securum sinet ? Abolere prope pessimam ferro luem equidem parabam : precibus euicit gener. 185 Concessa uita est, liberet fines metu abeatque tuta. Fert gradum contra ferox minaxque nostros propius affatus petit. Arcete, famuli, tactu et accessu procul, iubete sileat. Regium imperium pati aliquando discat. Vade ueloci uia Monstrumque saeuum horribile iamdudum auehe.*

2. Dans la tragédie d'Euripide, c'est sur le visage sombre de Médée (v. 271 : σκυθρωπών) que Créon lit la colère de l'héroïne.

3. « Elle ourdit quelque chose, *Molitur aliquid* v. 181 ; « Tu demandes du temps pour tes ruses », *Fraudibus tempus petis*, v. 290b ; « Pour nuire, nul délai n'est restreint pour les méchants », *Nullum ad nocendum tempus angustum est malis*, v. 292.

4. Il y a ici aussi un écho à Euripide, v. 285 : σοφή πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδις, « tu es naturellement habile et experte en bien des maux ».

conduit à la peur, quand Créon s'adresse à l'autre visage de Médée, celui de la magicienne. C'est à elle qu'il s'adresse quand il lui demande instamment de partir, et d'emporter avec elle ses « herbes mortelles » (*letales [...] herbas*, v. 269-270). C'est peut-être également ce qui est sous-entendu dans sa toute première apostrophe, *noxium genus*, v. 179, qui peut faire allusion à ses pouvoirs en général (« nuisible descendance ») ou à ses actes en particulier (« descendance criminelle »)¹. Ce qui est frappant, quand Créon aborde le chapitre des crimes de Médée, c'est qu'il lui dénie quasiment le statut de personne. Dans sa première tirade, il ne désigne pas Médée comme telle, mais par divers moyens qui gomment son humanité : métonymies, on l'a vu, de sa ruse, de sa main, bien connus, et de son pas, hostile ; absence de pronoms qui la désigneraient et qui compléteraient les verbes dont elle est pourtant l'objet² ; métaphore réifiante du « pernicieux fléau » (*pessimam luem*, v. 183) et image du « monstre cruel et horrible » (*monstrumque saeuum horribile*, v. 191) qui couronne le tout. Ce substantif neutre, accompagné d'adjectifs péjoratifs qui renforcent son sens, fait écho au neutre *genus* qui ouvrait la tirade : Médée n'est plus une femme, mais une entité abstraite, ne valant que par sa puissance malfaisante, sa cruauté et sa laideur. Quand Créon, dans son autre tirade (v. 252-271), dénonce en Médée le mélange de « vilénie de femme » et de « force virile » (*feminae nequitia*, v. 267 et *robur uirile*, v. 268), il construit également l'image d'un monstre, d'un être hybride qui n'a pris à chaque sexe que ses mauvais aspects (ou plutôt, dans le cas des hommes, qui a mis leur force au service du mal). La seule fois qu'il lui accorde le titre de femme, c'est dans une phrase si ironique (« quelle accusation la chasse, cette femme innocente le demande ! », *quae causa pellat, innocens mulier rogat*, v. 193)³, qui met tellement à distance le sujet, que cette qualification est également discréditée : de même qu'elle n'est pas innocente à ses yeux, de même elle ne paraît même plus mériter le titre de femme. Ainsi, Médée, aux yeux de Créon, est un personnage dangereux, capable de poursuivre la voie, déjà suivie par le passé, du crime ; elle représente une puissance maléfique qui, tel un fléau, ne demande qu'à s'étendre ; c'est enfin un monstre, ni femme ni personne humaine, suscitant l'horreur et la peur, et méritant, à ce titre, d'être expulsée⁴.

1. On peut comprendre l'adjectif *noxium* au sens propre de « nuisible, néfaste » ou au sens figuré de « criminel, coupable ». Dans le premier cas, c'est tout l'être de Médée qui est présenté comme une nuisance ; dans le second, seuls ses actes sont incriminés.
2. Quand Créon demande à ses serviteurs de l'éloigner, quand il ordonne qu'elle se taise, qu'elle apprenne à souffrir son autorité (v. 188-190), les compléments explicites renvoyant à Médée brillent par leur absence.
3. Certes le motif d'accusation n'est pas clair, Créon faisant comme s'il était évident que Médée doit être condamnée. Médée demande donc à Créon : *reddere crimen*, v. 246a, mais cette phrase elle-même recouvre plusieurs sens possibles. Voir à ce propos Perrenoud (1963), 489-497.
4. On pense au rituel du *pharmakon*, un être chargé de souillure dont il faut se débarrasser : Créon souhaite éviter tout contact avec elle (*Arcete, famuli, tactu et accessu procul*, « Repoussez-la, serviteurs, loin de mon contact et de mon abord », v. 188), emploie le lexique de la souillure (*genus noxium*, v. 179) et de la purification (*purga*, v. 269).

Sénèque a mis dans la bouche du chœur et de Créon des jugements et des représentations, qui, quoique parfois outrés, s'inscrivent dans la logique de leur hostilité à Médée. Il est plus étonnant de trouver des termes et des images qui leur font écho dans la bouche de **la nourrice**, personnage qui contribue, elle aussi, à compléter le portrait de la protagoniste en monstre. Ce n'est pas que son langage soit franchement critique, mais il souligne des aspects essentiels du personnage – sa force irréprensible, sa plongée dans la folie furieuse et son savoir technique – qui seront essentiels à la mise en œuvre de l'infanticide.

Tout le discours de la nourrice, dans les actes II et III, consiste à vouloir freiner le désir de vengeance de Médée qui s'exerce brièvement à l'encontre de Jason puis qui se porte sur Créon¹. Comme le roi, en lui imposant l'exil, la prive de ses enfants et consacre la rupture de son mariage, Médée veut le punir en incendiant son palais (v. 143-149). Mais la nourrice échoue à apaiser Médée, moins parce qu'elle n'en a pas eu le temps (puisque Créon arrive et que l'entretien se noue entre lui et Médée), qu'en raison de la faiblesse de ses conseils par rapport à la détermination farouche de l'héroïne. On peut même se demander si ses paroles n'ont pas pour effet pervers de stimuler la colère de Médée. Dans les stichomythies et hémistichomythies qu'elles se partagent, les réponses de Médée se caractérisent par une rapidité qui confine à la brusquerie : elle semble se persuader en même temps qu'elle répond à la nourrice, semblant prendre un certain plaisir dans le fait même de s'opposer. En tout cas, cet échec de la nourrice² – qui est une réussite en matière de faire-valoir de la protagoniste – confirme la peinture par le chœur de Médée comme un personnage qui ne connaît pas de frein. La nourrice, elle aussi, prend acte de la puissance de Médée, en voyant combien son *dolor* et son *furor* sont des forces grandissantes et menaçantes (v. 380-396 et 670-675a). On notera par exemple les verbes *augescit* et *accendit*, l'adjectif *immane* et le comparatif *maius*, répété, qui traduisent le mouvement d'expansion incontrôlé et incontrôlable de ses élans.

La nourrice en est réduite dès lors à constater la fureur de sa maîtresse³, qui prend les traits d'une Ménade et semble sourde, dans sa folie, à ses question et injonction (v. 380-381). Dans la tirade des vers 380-396⁴, on observe une gradation : Médée est

1. Le discours de la nourrice comporte de nombreux impératifs, des verbes préconisant l'arrêt, la retenue, le voilement de sa colère, etc. Citons par exemple les v. 150-154, commençant par la prière *Sile, obsecro*, « Tais-toi, je t'en prie » ; le v. 157b *siste furialem impetum* « retiens ce furieux élan » et les v. 174-175 *Compescere uerba, parce iam, demens, minis / animosque minue : tempori aptari decet*, « Retiens tes paroles, épargne désormais, démente, tes menaces, diminue tes ardeurs : il convient de s'adapter aux circonstances ».
2. Dont on ne peut pas dire qu'elle représente la voix de la sagesse. Elle raisonne, mais ne dit pas à Médée d'abandonner ces griefs, sa colère : elle lui conseille seulement de les enfouir (v. 150-154), considérant que « la colère que l'on cache fait du mal » (*ira quae tegitur nocet*, v. 153b).
3. Elle parle de son « élan furieux », *furialem impetum*, v. 157 et à nouveau de son « élan », *impetum*, v. 381 ; de son « cœur bouleversé », *turbatum [...] pectus*, v. 425-426 ; de son « pas égaré », *attonito gradu*, v. 675 et de son « pas forcené », *uaesano gradu*, v. 738 ; elle l'apostrophe en l'appelant « démente », *demens*, v. 174.
4. V. 380-396 *Alumna, celerem quo rapis tectis pedem ?
resiste et iras comprime ac retine impetum.
Incerta qualis entheos gressus tulit*

d'abord comparée *in abstracto* à une Ménade (*qualis... talis...*), à la course éperdue et « portant sur son visage des signes de folie furieuse » (v. 386) ; puis la nourrice focalise sa description sur la Médée qu'elle a sous les yeux, qui cumule tous les signes de la folie furieuse¹, une folie qui « déborde » (*exundat furor*, v. 392) ; enfin, selon la nourrice, Médée n'affiche plus seulement des signes mais incarne proprement le *furor* (« je distingue les traits de la Fureur », *uultum Furoris cerno*, v. 396). Le regard de la nourrice qui décrit le personnage semble se modifier à mesure que l'objet décrit se modifie aussi : aux yeux de la nourrice, Médée offre d'abord une image (de Ménade), puis des signes concrets de fureur et finit par devenir le *furor* personnifié. La nourrice ne manque pas d'être effrayée par ce qu'elle voit (« Que les dieux détrompent ma crainte ! » *Di fallant metum !*, v. 396), d'autant qu'elle comprend que Médée, cette fois, va outrepasser sa réputation (v. 393-396). Comme Créon, elle se réfère au passé de Médée, mais c'est pour mieux souligner que le futur sera tout autre. En prédisant une action surpassant toutes les autres, cumulant les différences de nature et de degré avec tout ce qu'elle a déjà fait², la nourrice assume peut-être une dimension métathéâtrale. Le spectateur serait invité à considérer la tradition mythique et la tradition littéraire avec lesquelles Sénèque entend faire acte d'*aemulatio*³. Cette lecture est corroborée par l'ampleur que prend dans la tragédie latine l'image de la Ménade pour dire la folie de Médée, image mobilisée par la nourrice mais aussi, on l'a vu, par le chœur à l'ouverture de son quatrième chant et également, on le verra, par Médée. Le développement remarquable de cette image résulte d'un choix dramaturgique original, qui consiste à produire sous les yeux des spectateurs les manifestations de cette rage, dont les débordements restaient confinés, chez Euripide, dans l'intérieur du palais, et dont la révélation passait par la médiation de la parole d'un témoin, la nourrice⁴.

*cum iam recepto maenas insanit deo
Pindi niualis uertice aut Nysae iugis,
385 talis recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.
Flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
remidet : omnis specimen affectus capit.
390 haeret : minatur aestuat queritur gemit,
quo pondus animi uerget ? Vbi ponet minas ?
Vbi se iste fluctus franget ? Exundat furor.
Non facile secum uersat aut medium scelus ;
se uincet : irae nouimus ueteris notas.
395 Magnum aliquid instat, efferum immane impium ;
uultum Furoris cerno. Di fallant metum !*

1. Figure en feu, soupirs, cris, pleurs, puis rayonnement ; confusion des sentiments, exprimée par l'image du flot qui l'emporte.
2. En témoignent les quatre adjectifs qualificatifs du vers 395 : *magnum, efferum, immane et impium*.
3. Voir, pour l'importance de cette notion dans la création littéraire latine, Thill (1979).
4. Cf. en particulier v. 20-23, 92-94, 98-104, 187-189. Pendant le prologue, on perçoit les cris de Médée à l'intérieur de la maison, mais c'est une Médée froide, raisonneuse et maîtresse d'elle-même qui fait son apparition devant les Corinthiennes, au début du premier épisode.

Dans l'autre passage où la nourrice donne à voir le *furor* de Médée (v. 670-675a)¹, elle met encore l'accent sur la continuité et la nouveauté conjointes de la situation : Médée retrouve son ancien ressentiment, déchaîne sa fureur comme elle l'a fait bien des fois, mais en même temps, la nourrice perçoit que l'acte auquel sa maîtresse se prépare est d'une ampleur et d'une nature inouïes. Les vers 674-675a sont particulièrement intéressants pour notre propos car une légère ambiguïté de la syntaxe peut faire se confondre Médée avec son acte, de la même manière que Médée était assimilée au *malum* dans le vers 362 du chœur, qui jouait sur une allitération en [m] que l'on retrouve ici. Maintenant ce sont les termes *Medea* et *monstrum* qui sont consécutifs. On peut considérer assez logiquement que *monstrum* est le complément d'objet de *parat* (« Médée prépare un acte monstrueux plus grand, plus grand que ceux-là ») ; mais en se laissant guider par l'ordre des mots, par la musicalité et l'architecture du vers qui joue sur un rejet, on peut également comprendre que « c'est un acte plus grand, plus grand que ceux-là que prépare Médée, ce monstre ». Autrement dit, on peut faire de *monstrum* une apposition au sujet *Medea*, et considérer comme bien plus étroit le lien entre les deux termes, ce qui aboutit à identifier le sujet avec son acte, à faire de Médée un monstre criminel.

Cela inquiète d'autant plus la nourrice que le personnage possède un savoir technique : la nourrice qualifie Médée d'« experte en crimes » (*scelerum artifex*, v. 734), comme Créon la qualifiait de *machinatrix facinorum*. Le problème est que Médée va mettre ses compétences au service du mal, en se livrant à des actes de magie noire terrifiant celle qui les décrit longuement². Il ne s'agit pas ici d'entrer dans le détail de cette évocation très riche de la Médée magicienne, mais il importe de souligner que la tragédie latine, à la différence de la tragédie grecque, amplifie considérablement cet aspect de la biographie du personnage. En outre, la description de la nourrice sera relayée et amplifiée par la tirade de Médée qui se livrera, en acte, à ses pratiques magiques³. On voit donc le personnage, en plus d'être une folle furieuse, entretenir des liens avec les puissances chtoniennes : elle convoque des serpents, réunit des maléfices, utilise des plantes vénéneuses et des charmes d'oiseaux de mauvais augure. C'est ce qui justifie que la nourrice se soit effrayée de la présence

1. V. 670-675a *Pauet animus, horret : magna perniciis adest.*
Immane quantum augetur et semet dolor
accendit ipse uimque praeteritam integrat.
Vidi furem saepe et aggressam deos,
caelum trahentem : maius his, maius parat
Medea monstrum.

2. La tirade de la nourrice décrivant Médée magicienne est encadrée par ces manifestations de peur : *pauet animus, horret*, v. 670 ; *uerba [...] metuenda* v. 737-738 et *Mundus uocibus primis tremat*, v. 739. La première émane de la nourrice, alors qu'à la fin c'est le monde entier qui tremble : l'efficacité de la magie de Médée a des dimensions cosmiques.

3. Les innovations les plus remarquables de la tragédie latine (la scène de magie mais aussi le double infanticide sur scène) sont celles qui ont justement posé problème à la critique : ces scènes font intervenir des éléments qui, par tradition, font l'objet de narration et non de représentation. On renverra à la mise au point d'Aygon (2006) sur le débat concernant le mode de publication (lecture ? mise en scène ?) des tragédies de Sénèque.

d'une « calamité » (« une grande calamité est sur nous », *magna perniciis adest*, v. 670). Mais que qualifie-t-elle ainsi, la situation ou Médée elle-même ? Il est difficile de le dire, et l'ambiguïté du texte permet les deux hypothèses, dont la seconde se rapproche singulièrement de l'évocation du « fléau » dans la bouche de Créon (*pessimam luem*, v. 103) pour désigner Médée.

Du point de vue clairement négatif et hostile porté par les Corinthiens sur Médée, on est passé au point de vue plus neutre de la nourrice, qui propose de Médée une vision qui n'est pas franchement critique, mais plutôt horrifiée. De la part de **Médée**, l'abolition de toute limite et l'excitation de ses passions sont non seulement conscientes mais pleinement recherchées : il s'agit d'instrumentaliser ses dispositions afin de les soumettre à son but, la vengeance¹. Or Médée veut se venger de Jason, qui l'a trahie, et venger son frère et son père, qu'elle a sacrifiés pour lui. Pour ce faire, elle prend, après maintes réflexions et balancements, la décision de tuer leurs enfants (pour toucher Jason en son point faible) et de tuer les deux enfants, dont un sous les yeux de leur père, pour venger ce qu'elle considère tantôt comme des sacrifices consentis par amour, tantôt comme deux crimes², le fratricide et la trahison de son père.

Médée va donc travailler, avant d'agir, à se métamorphoser, à laisser s'épanouir en elle le monstre qui dort³. Elle entend devenir ce qu'elle a promis (La nourrice : « Médée... ». Médée : « Je la deviendrai », *Medea... Fiam*, v. 171a), sans en rester au stade des comparaisons, mais en se laissant habiter par ce qui est présenté comme sa propre nature⁴. Elle exprime alors la volonté d'exciter en elle les passions qui seront les mieux à même de l'aider dans son dessein, c'est-à-dire son ressentiment (son *dolor*) et sa rage (*ira*), par opposition par exemple à l'amour qu'elle peut encore ressentir pour Jason. Maîtrisant parfaitement le mécanisme stoïcien de l'enracinement des passions selon lequel la partie directrice de l'âme a le choix, à leur première apparition, de les repousser ou non (après quoi en revanche il est trop tard), Médée ne cherche pas à les éradiquer, mais encourage au contraire son âme à les rechercher, les retenir et les attiser. Car pour donner l'assaut (« il me plaît d'attaquer », *libet ire contra*, v. 157b, dans un vers qui répond au vocabulaire martial du chœur III), pour garder cet élan que sa nourrice voulait réfréner, Médée se tourne vers elle-même et s'exhorte, par maints vocatifs et impératifs, comme le ferait un général à ses soldats. Dans sa tirade vers 893-977, elle a à cœur de briser les barrières

1. Voir pour cette « construction du héros par lui-même » Dupont (1995), 123-156.

2. Seule, Médée parle de son arrachement à sa patrie et à son père comme des services rendus à Jason qui ne sont plus reconnus (*merita*, v. 120), puis comme des crimes (*scelera*, v. 129 et *scelus* v. 135). Face à Jason, ce sont les mêmes qualifications, de crimes (v. 474 *scelere in uno non semel factum scelus*) et de sacrifices (*hos quoque impendi tibi*, v. 487b) qu'elle emploie.

3. Sur cet aspect, voir plus largement Dupont (2000).

4. On peut donner à cette tension entre continuité et originalité un sens métalittéraire : Médée voudrait se démarquer du personnage hérité de la tradition mythique, pour devenir elle-même, c'est-à-dire la Médée de Sénèque ; c'est alors qu'elle serait en adéquation avec son image, celle de la tradition littéraire laissée par Euripide qui consacre la figure de l'infanticide.

que sont les lois religieuses et morales (« que toute loi divine tombe, que s'éloigne, chassée au loin, la retenue », *fas omne cedat, abeat expulsus pudor*, v. 900). On retrouve là un aspect du personnage déjà décrit par la nourrice, son impiété, sur lequel nous ne nous attarderons pas¹ : en ce domaine comme dans d'autres, Médée se promet de renchérir sur tout ce qu'elle a déjà pu faire. Une fois le terrain de son âme dégagé de toute retenue, elle met aux prises divers combattants, cette fois comme des gladiateurs s'affrontant par paires : sa rage d'épouse (*ira*) contre son amour de mère (*amor*), et sa rancœur d'épouse (*dolor*) contre son affection de mère (*pietas*)², afin de faire triompher les premières, les forces du mal, qui pourront l'acheminer vers le crime³. Et sa rhétorique combative est efficace : dans le cours de la même tirade, Médée constate que ses *dolor* et *ira* l'emportent⁴.

Elle réussit donc à retrouver la puissance de son ancienne rancœur⁵, celle-là même qui l'animait lors de son entrée en scène. C'est lors de ce premier monologue et lors de sa tirade de magicienne qu'elle cherche déjà et encore à transformer tout son être. Dans le premier, Médée appelle les divinités d'en bas, les ténèbres, et les Érinyes à l'assister. Elle s'exhorte à abandonner des sentiments de femme comme la peur pour se rapprocher de l'état de barbarie typique de ses terres natales⁶. C'est une véritable aliénation qu'elle programme, puisqu'il s'agit de mettre à distance sa part de féminité et d'humanité. Ce qui était un jugement critique dans la bouche de Créon devient une injonction impérative de celle qui veut arriver à ses fins. Dans sa tirade de l'acte IV, Médée vise non seulement à fabriquer des substances empoisonnées pour en imprégner les présents destinés à Créuse, mais entend également se transformer. Elle convoque elle aussi l'image de la Ménade, qu'elle se promet de devenir⁷. Et elle

1. Par manque de place, parce que cela a déjà été traité, au moins en partie (cf. Dupont [1995], 189-222, « les rituels pervertis ») et parce que cela n'est pas, en réalité, un aspect majeur du personnage. Certes, la nourrice pressent que Médée fomenté un acte énorme, impie (v. 395), dans la lignée de ses précédentes atteintes aux dieux (v. 673). Médée, à son tour, promet de les attaquer (*inadam deos*, v. 424), comme tant de fois auparavant elle l'a fait (*funestum impie / quam saepe fudi sanguinem*, v. 134b-135a). C'est pourquoi son monologue d'entrée est consacré à l'appel des divinités souterraines, aux mânes impies (*manesque impios*, v. 10), devant l'aider à achever son crime. Le rapport aux dieux est important dans la pièce (dont le premier mot est *di*, le dernier *deos*), mais il nous semble que c'est davantage un élément de la construction dramaturgique qu'un aspect de l'éthos de l'héroïne.

2. On voit bien cette dimension agonistique dans tous les mouvements d'hésitation et de recul de Médée devant l'énormité de ce qu'elle s'apprête à faire et en particulier dans les vers suivants : v. 937-938 *uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor / diducit ?* ; v. 939b *Anceps aestus incertam rapit* ; v. 943b-944a *Ira pietatam fugat / iramque pietas* ; v. 944b *Cede pietati dolor*.

3. Contrairement au directeur de conscience qui doit faire lever les « semences de vertu », les *semina uirtutis* existant en chacun (Armisen-Marchetti [1989], p. 234), Médée, l'anti-sage (l'*anti-sapiens Medea* dont parle Mazzoli [1995], 93-105), se doit d'exciter les forces du mal.

4. V. 951b-952a et v. 953b. On constate le même pouvoir des paroles de Médée dans sa tirade de magicienne, où les vœux qu'elle formule sont exaucés sans tarder.

5. V. 951a-953a *Rursus increscit dolor / et feruet odium ; repetit inuitam manum antiqua Erinys*.

6. V. 42b-43 *Pelle femineos metus / et inhospitalem Caucasum mente indue*.

7. V. 805b-807a *Tibi nudato
Pectore maenas sacro feriam
Brachia cultro*.

Et par là, nouvelle Agavé, elle fait peut-être peser la menace du meurtrier de ses enfants.

réussit, entre dans un état de *furor* dont elle est consciente (elle se traite de « furieuse », *furiosa*, v. 897)¹, un état où, comme les autres personnages n'ont cessé de le noter, plus aucune limite n'existe. Possédée, Médée est pénétrée de visions dans la tirade où elle passe à l'acte. C'est d'abord l'Érinye qui se saisit de sa main (v. 952b-953a), puis ce sont les Furies qu'elle voit (v. 958-961a), les serpents (v. 961b-962a), Mègère (v. 962b-963a) et enfin son frère (v. 963b-965a).

Après avoir travaillé sur son être, on voit comment Médée se prépare à agir. Elle en a non seulement un désir brûlant, mais veut s'orienter vers un acte particulier, différent et nouveau (comme l'a bien pressenti la nourrice), qui doit être à la mesure de ses actes passés. Tous les moyens qu'elle met en œuvre convergent vers le dénouement, le double infanticide, qu'elle présente comme l'accomplissement d'elle-même, un moment de plaisir suprême où son avidité se voit enfin rassasiée. Devenue une mère infanticide, une alliance des contraires monstrueuse, un oxymore vivant, elle devient elle-même². Ainsi, l'acte de l'infanticide s'inscrit dans une parfaite continuité avec l'image de Médée telle qu'elle est construite par tous les acteurs, y compris par Médée elle-même. Il en est même, en quelque sorte, le point d'orgue.

L'envie d'agir de Médée se perçoit dès son monologue d'ouverture. Elle montre déjà sa résolution par maints impératifs³ qu'elle s'adresse à elle-même, et par une sentence qui résonne comme le programme de la tragédie à venir : « une maison qu'on a possédée par un crime, on doit la quitter avec un crime » (*quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*, v. 55). Tout au long de la tragédie, Médée continue de s'exhorter à l'action⁴, mais pas n'importe laquelle. Là encore, comme l'a bien compris sa nourrice, Médée désire abolir toute mesure et fomenter un acte surpassant l'imagination. Sa première tirade donne encore le ton, en promettant des actes « sauvages, inconnus, horribles, redoutables [...] » (*Effera, ignota, horrida / tremenda caelo pariter ac terris mala / mens intus agitatur*, v. 45b-47a), des « crimes plus grands » (*maiora [...] scelera*, v. 50) que ceux commis alors qu'elle était vierge. Dans la tirade qu'elle adresse à la nourrice (v. 397-424), Médée promet de ne mettre aucune mesure à sa haine, de laisser grandir son *furor* et, comme les éléments déchaînés, de tout abattre. En habit de magicienne, elle s'appelle à « [...] mettre en branle un acte plus élevé qu'une ruse ordinaire » (*iam, iam tempus est / aliquid mouere fraude ulgari altius*, v. 692b-693). Dans le dernier acte, elle cherche encore « un type insolite de châtement » (*poenarum genus / haut usitatum*, v. 898b-899a) et oppose, comme dans le prologue, ses actes passés, bien trop légers, à ceux qu'elle projette⁵. Cette recherche d'un acte d'une nature particulière s'explique par le désir qu'a Médée de faire correspondre son action à son rôle – elle n'est plus vierge, mais mère

1. Un état qu'elle notait déjà v. 123-124 (*incerta, uaeors, mente uaesana feror*), mais il était alors plus subi que voulu.

2. Voir l'analyse de cette trajectoire par Biffino-Galimberti (1996) 41-54.

3. *Quaere* v. 40 ; *pelle* v. 42 ; *accingere et para* v. 51 ; *rumpe* v. 54.

4. *Age* v. 905 et 976 ; *quaere*, v. 898 et 914 ; *perage* v. 987.

5. V. 905-909 ; v. 915 *non rudem dextram*.

– et à son ressenti – un *dolor* immense. Elle donne l'impression d'être entièrement gouvernée par ce *dolor*, une sorte de divinité personnelle qui lui commande par exemple le nombre d'enfants à tuer (« à supposer que j'en fasse périr deux, ce nombre est cependant trop restreint pour ma rancœur », *ut duos perimam, tamen / nimium est dolori numerus angustus meo*, v. 1010b-1011) et à qui elle les offre en sacrifice (« je n'en ai pas eu davantage, ma rancœur, à te sacrifier », *plura non habui, dolor, / quae tibi litarem*, v. 1019b-1020a). Elle semble également se désolidariser de sa main, qui agit comme une entité autonome¹. Car cette main, connue de tous au désespoir de Créon, n'est presque plus celle de Médée : elle est mise à disposition des personnages dont Médée a les visions, d'abord saisie par l'Érinye, « contre son gré » (*inuitam manum*, v. 952b) puis offerte par Médée, cette fois volontairement, à Absyrtos, dont il lui faut apaiser les Mânes². Médée s'est ouverte aux Furies et aux Érinyes, les « déesses vengeresses » (*ultrices deas*, v. 967) des crimes commis dans le cercle familial, afin de pouvoir perpétrer son crime. Elle a laissé dominer en elle la sœur, au détriment de la mère, pour pouvoir armer son bras³. Ainsi cette référence à l'Érinye, chez Sénèque, est clairement mise en rapport avec le meurtre du frère, est soumise à l'exigence de vengeance : elle devient positive puisqu'elle fait disparaître, pour un temps, la figure de la mère, qui ne pourrait tuer sa propre chair.

Médée devient un personnage qui n'est plus maître de lui-même, et se prenant parfois comme objet d'observation, s'inspire à elle-même une terreur semblable à celle de sa nourrice, qui menace de la paralyser. Dans la fameuse tirade où elle délibère⁴, en hésitant à faire passer ses sentiments d'épouse avant ceux de mère, elle observe des pauses et des reculs, comme aux vers 926-932⁵. Juste après avoir résolu de faire payer ses enfants pour les crimes de leur père, Médée note en elle des signes physiques d'horreur, s'adresse à son *furor* pour qu'il change de discours et la détourne de « ce forfait inconnu, cette sinistre impiété » (*incognitum istud facinus ac dirum nefas*, v. 931). De même, un peu plus loin, après avoir tué un premier enfant, elle se repent, versant dans l'auto-condamnation et doutant pouvoir aller plus loin.

1. V. 1009-1010a *Si posset una caede satiari manus, / nullam petisset.*

2. V. 970b-971a *uictima manes tuos / placamus ista.*

3. Rappelons-nous que Phèdre procède à une semblable métamorphose (et le dit : *tibi mutor uni*, « c'est pour toi seul que je me métamorphose », v. 669a) quand il s'agit de dire l'indicible, un *nefas*, d'avouer son amour à Hippolyte : elle refuse les titres de mère et de sœur pour leur préférer ceux de servante et d'esclave, s'offrant au jeune homme dans un *seruitium amoris* d'un nouveau genre, et pour enfin privilégier le terme de veuve (v. 609-623a). Voir Paré-Rey 2006, p. 550, pour cette « démonstration d'amour » qui passe par des indices de plus en plus précis.

4. Analysée et comparée avec le passage euripidéen notamment par Gill 1987, 25-37.

5. V. 926-932 *Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu*

*pectusque tremuit. Ira discessit loco
materque tota coniuge expulsa redit.*

Egone ut meorum liberum ac prolis meae

930 fundam cruorem ? Melius, a, demens furor !

Incognitum istud facinus ac dirum nefas

a me quoque absit ; quod scelus miseri luent ?

Mais ces instants d'autocritique ne sont que de courte durée¹, car en apercevant Jason, elle connaît un nouvel élan. Le fait que ce spectateur de choix arrive (*spectator iste*, v. 993 et *te uidente*, v. 1001) lui permet de parfaire son crime, c'est-à-dire d'aller jusqu'au bout de ce qu'elle s'était fixé et d'y trouver un plaisir suprême. À vrai dire, Médée a déjà commencé à éprouver de la satisfaction en reconsidérant son passé : ses crimes anciens, qu'elle considère désormais comme trop légers, ont joué le rôle de prélude (*prolusit dolor / per ista noster*, v. 907-908a) pour son *dolor*, qui a fait ses premières armes avec la mise à mort d'Absyrtos et la trahison d'Aétés. Médée répète à ce propos quatre fois le verbe *inuat* (« il me plaît ») en trois vers (v. 911-913). Quand elle considère le meurtre de son premier enfant, elle parle d'un grand plaisir qui s'empare d'elle malgré elle et s'accroît (*uoluptas magna me inuitam subit / et ecce crescit*, v. 991b-992a). Cette jouissance n'est cependant pas complète, parce que si elle a agi, conformément à son désir initial, le résultat n'est encore qu'un crime, et non la vengeance (v. 986-987 où elle oppose *scelus* et *uindicta*, où le verbe *ago*, répété plusieurs fois au cours du drame devient *perage*, « achève »). L'apaisement ne peut advenir que sous le regard de Jason, puisque c'est lui qu'elle veut punir. Jason la prie de mener à bien ce qui est un supplice pour lui² et dès lors qu'il la voit agir, Médée ne s'attarde plus. Elle commente d'un lapidaire « C'est bien, c'est achevé » (*bene est, peractum est*, v. 1019) la mort de son second enfant, après laquelle moins de dix vers sont prononcés. Elle a enfin apaisé le *dolor* qui la dévorait, calmé sa rage, vengé ses frère et père, puni son époux³. Le plaisir qu'éprouve Médée dans ce dénouement décuple-t-il l'horreur qu'elle inspire ? Ou ce monstre possédé par les Érinyes, obéissant à son *dolor*, semble-t-il moins coupable mais tout aussi fascinant ? La question reste ouverte...

Pour terminer, on peut revenir à notre première interrogation : comment peut-on être infanticide ? Seul le peut un personnage qui n'est plus ni homme, ni femme, ni humain, mais qui se laisse posséder par des passions (en l'occurrence *dolor* et *ira*) et par des abstractions personnifiées (le *Furor*, les Furies, l'Érinye) qui vont pouvoir agir à sa place. On soulignera l'ampleur que prend l'image de Médée en folle furieuse dans la tragédie latine, image dessinée par des voix diverses mais convergentes, y compris celle de l'héroïne elle-même. Elle se fait le relais inattendu de la réprobation unanime, et contribue volontairement et efficacement à sa désastreuse réputation : pour venger son *dolor*, elle cherche à devenir ce qu'on dit d'elle, à ressembler à son

-
1. On voit par exemple la rapidité avec laquelle Médée passe du remords au constat de son inutilité dans le rejet du vers 990 au vers 991a : *Paeniteat licet, / feci*, « Je peux bien me repentir, j'ai agi ».
 2. Il y a un tout jeu sur le verbe *perago* et sur d'autres verbes préfixés : Médée s'exhorte à poursuivre (*perage*, v. 987), puis c'est Jason qui le lui demande (*perage*, v. 1014 et même *perime*, v. 1018 « tue-moi »), alors qu'il n'en peut mais ; Médée lui oppose l'ordre *perfruere* et la défense *ne prospera*, qu'elle adresse à son *dolor*, pour enfin constater *peractum est*, v. 1019.
 3. On observe la même trajectoire chez Œdipe : désir de savoir, d'agir (c'est-à-dire de punir le coupable), recherche du châtement adapté, punition violente de soi et apaisement dans les tout derniers moments de la pièce, quand enfin Œdipe trouve un visage qui lui est adapté et peut dire v. 1003b *Vultus Œdipodam hic decet*, « Voilà les traits qui siéent à Œdipe ».

image et à son mythe, tel qu'il a été orienté par la version euripidéenne. Et ce portrait n'est pas seulement rapporté en paroles, mais il est donné à voir – sans parler de la question de la représentation – en acte : scènes de magie, du double infanticide, de Médée possédée par des visions et par son *furor*. C'est peut-être la raison qui fait que Sénèque est un jalon si important dans l'histoire de la réception de Médée, qui l'associera désormais à la violence¹, que ce soit au théâtre² ou dans les arts figurés³.

Pascale PARÉ-REY

Université Lyon 3 / HiSoMa, UMR 5189

-
1. Le problème d'écrire une *Médée* est alors crucial, et les dramaturges doivent composer entre les exigences de bienséance et de fidélité au mythe ; cf. Z. Schweitzer 2008.
 2. Corneille reste proche de Sénèque dans la construction de sa pièce et dans la représentation de la protagoniste, qui est qualifiée de monstre par Créon (II, 2, v. 380 : « Va, purge mes États d'un monstre tel que toi » ; comparée à une tigresse par Jason (V, 6, v. 1549 : « Horreur de la nature, exécration tigresse ! » et v. 1611 : « Tigresse, tu mourras ») et repoussée comme horrible personnage en général (v. 387 : « Barbare, as-tu si tôt oublié tant d'horreurs ? » ; v. 468-469 : « Porte en d'autres climats ton insolent courroux / Tes herbes, tes poisons, ton cœur impitoyable » ; v. 1587-1589 : « inhumaine, furie, exécration »).
 3. On pense par exemple au dessin *Médée tuant ses enfants* de N. Poussin (1645), au *Portrait de Mademoiselle Clairon en Médée* de Carle Van Loo (1759), ou encore à l'affiche pour la création de la *Médée* de Catulle Mendès par A. Muncha (1898).

Bibliographie

- Armisen-Marchetti, M. (1989) : *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris.
- Aygon J.-P., (2006) : « Les tragédies de Sénèque : des textes pour la scène ? L'exemple de l'*extispicium* dans *CEdipus* », *Pallas* 71, 91-112.
- Biffino-Galimberti, G. (1996) : « La Médée de Sénèque, une tragédie 'annoncée' : *Medea superest* (166) ; *Medea... fiam* (171) ; *Medea nunc sum* (910) », *BAGB* 1, 41-54.
- Biondi, G. (1984) : *Il nefa sargonautico : mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologne.
- Dupont, F. (1995) : *Les monstres de Sénèque*, Paris.
- Dupont, F. (2000) : *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris.
- Gill, C. (1987) : « Two monologues of self-division : Euripides, *Medea* 1021-80 and Seneca, *Medea* 893-977 », in : Whitby *et al.* 1993, 25-37.
- Mastrorarde, D. J. (2002) : *Euripides Medea*, Cambridge.
- Mauduit, C. et Paré-Rey, P. (2013, à p.) « D'un exil l'autre : espace et temporalité tragiques dans la *Médée* d'Euripide et la *Médée* de Sénèque », *BAGB* numéro, pages.
- Mazzoli, G. (1995) : « *Medea in Seneca : il logos del furor* », *Atti delle giornate di studio su Medea*, Turin, 93-105.
- Paré-Rey, P. (2006) : « *Signa amoris et pignus sceleris*. Comment (se) dire dans une tragédie sénèqueienne ? », *Paideia* LXI, 545-564.
- Perrenoud, A. (1963) : « À propos de l'expression "redde crimen" (Sen., *Méd.*, 246 », *Latomus* XXII, 489-497.
- Schweitzer, Z. (2008) : *Une « héroïne exécrationnelle aux yeux des spectateurs »*. *Poétiques de la violence : Médée de la Renaissance aux Lumières (Angleterre, France, Italie)*, Lille, ANRT.
- Thill, A. (1979) : *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque d'Auguste*, Paris.
- Whitby, M., P. Hardie et M. Whitby, dir. (1987) : *Homo Viator, Classical Essays for John Bramble*, Bristol.