



HAL
open science

Les visages de Médée sur la scène française classique

Anne Piéjus

► **To cite this version:**

Anne Piéjus. Les visages de Médée sur la scène française classique. Les visages de Médée sur la scène française classique, 2002, Paris, France. pp.38-48. halshs-00298961

HAL Id: halshs-00298961

<https://shs.hal.science/halshs-00298961>

Submitted on 17 Jul 2008

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.

« Les visages de Médée sur la scène française classique »

Le choix du thème de Médée, figure emblématique de la passion, se justifie par l'abondance des illustrations qu'elle suscita sur la scène française de l'époque classique. L'épisode de la légende le plus communément retenu est emprunté à Euripide et à Sénèque : c'est celui de la vengeance de Médée, après que le couple en fuite eut trouvé refuge à Corinthe, à la cour du roi Créon, et que Jason eut renié Médée¹. Cet épisode particulièrement sanglant associe, depuis Euripide, régicide et infanticide, effets de la vengeance de la magicienne. Il marque le basculement d'une figure que le Grand Siècle a voulu humaine vers le crime le plus irrecevable (le régicide) et le plus inhumain (l'infanticide).

À la suite de la première tragédie de Corneille, qui marque l'avènement de la lecture classique de la légende, fleurirent tragédies (notamment celle de Longepierre) et tragédies en musique, au premier rang desquelles la *Médée* que Thomas Corneille écrivit sur le tard et qui fut mise en musique par Marc Antoine Charpentier (créée à l'Académie Royale de Musique en 1693), mais aussi *Médée et Jason* (créée sur cette même scène royale en 1713), dont la musique fut composée par Joseph-François Salomon. Médée, thème tragique, fut donc aussi, bien avant Cherubini, un thème lyrique en France, comme il l'avait été en Italie dès les années 1640². L'ensemble de ces œuvres constitue un corpus cohérent, chaque auteur prenant position par rapport à ses prédécesseurs : la tragédie en musique de Thomas Corneille (1693) fut profondément marquée par la référence admirative à la première tragédie du frère aîné (1634) ; Longepierre, publiant une *Médée* en 1694, avait vu l'opéra de Charpentier sur les vers de Thomas ; et les auteurs de cantates se réfèrent indirectement à la tragédie en musique de Charpentier. Pellegrin enfin, dont la tragédie mise en musique par Joseph-François Salomon connut un vif succès pendant toute la première moitié du XVIII^e siècle, s'appuie sur la *Médée* de Pierre Corneille pour critiquer durement celle de Longepierre. Aucun de ces auteurs ne mentionne la très sénéquienne *Médée* de La Péruse³, première tragédie française à avoir connu les honneurs de l'édition ; Pierre Corneille — dont la *Médée* doit beaucoup à Sénèque et, selon ses dires, rien à Euripide⁴ — est considéré par ses successeurs comme le premier auteur français à avoir traité ce thème. Enfin, l'appropriation, par les genres de concert, des sujets de l'opéra, explique le florissement de cantates sur le même sujet, en particulier celle que Nicolas Bernier intégra à son quatrième livre⁵, vraisemblablement édité en 1703, et celle que Nicolas Clérambault composa sur les vers de Marie de Louvencourt, éditée en 1710.

L'histoire de Médée imposait une dualité : dans l'épisode corinthien, Médée apparaît amoureuse et magicienne, femme bafouée et infanticide. Chez Sénèque, la dualité du personnage se résolvait dans la bascule d'une figure humaine vers la figure du monstre, Médée perdant, volontairement, toute humanité, pour s'extraire définitivement de sa condition et accéder à une forme d'héroïsme monstrueux, qui suscite l'horreur et force l'admiration.

¹ Cette étude exclut le répertoire italien, mais aussi le *Thésée* de Quinault et Lully, qui présente aussi un épisode de l'histoire de Médée : la tentative d'empoisonnement de Thésée par son père Egée, que Médée, réfugiée à Athènes, a épousé après avoir été chassée de Corinthe.

² Le *Giason* de Cavalli, sur un livret de Cicognini, date de 1649.

³ Jean Bastier de La Péruse, *La Médée, tragédie et autres diverses poésies*, Poitiers, de Marnefz et Bouchetz frères, 1555.

⁴ Corneille affirme en 1649, dans une lettre en latin à Constantin Huyghens, qu'il doit tout à Sénèque, mais ne s'inspire pas d'Euripide (voir traduction dans Corneille, *Théâtre*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 1376-1377). Le personnage d'Egée lui vient pourtant d'Euripide.

⁵ Sur un texte anonyme.

Dans la tradition classique, il n'est plus question de résoudre la dualité par la peinture de l'inhumanité monstrueuse. La Médée sénèqueuse alimente au XVII^e siècle une lecture morale : le théâtre mimétique imposait en effet une humanisation de la figure de Médée, lisible dès *La Péruse*, qui repose sur la nécessité d'offrir au spectateur un miroir de la condition humaine. Au XVII^e siècle, la répudiation infamante de l'épouse de Jason et les humiliations successives qu'elle subit sont ramenées à la question des passions. L'action volontaire qui, chez Sénèque, conduit Médée au crime, se transforme en une passion dont l'héroïne serait victime ; le choix se mue en fatalité et Médée, « toute méchante qu'elle est » selon les termes de Corneille, devient miroir des passions humaines. Suivant l'usage dramatique qu'on en veut faire, on distingue deux usages des passions à la scène : le premier consiste à les dominer ; le second, à montrer leur nocivité, alors qu'elles sont en principe dominées dans la vie⁶. Ce théâtre des passions va en effet de pair avec la moralité du théâtre classique. Dès lors que Médée est traitée comme une figure humaine, victime de la fureur qui la pousse à la vengeance, son entière culpabilité ne tombe plus sous le sens. À ce titre, Médée est moralement supérieure à la Cléopâtre infanticide de *Rodogune*, qu'anime une froide ambition dont elle reste maîtresse jusque dans le choix de sa victime.

Or la tragédie classique, morale, cathartique, suppose la désignation d'un coupable. Chez Sénèque, la fin de la tragédie met en scène Jason reniant les dieux ; à partir de Corneille, la fin de la tragédie est consacrée à la punition (possible ou impossible) du coupable — autrement dit, à l'enseignement qu'on peut tirer des passions ; même si le procès de Médée demeure impossible, puisque la magicienne s'envole sur un char tiré par des dragons, échappant ainsi à toute justice humaine. La question centrale devient donc celle de la culpabilité, sur laquelle se fonde la moralité de la tragédie. Le XVII^e, après Corneille, humanise Médée, sans la déculpabiliser ; d'abord en mettant en valeur les causes humaines de son geste, ensuite en insistant sur la culpabilité des autres personnages : Jason, coupable direct, Créon et Créüse, coupables indirects. Les variations d'une œuvre à l'autre ne reposent pas sur l'issue du procès intenté à la meurtrière : l'enjeu repose moins sur la nécessité de régler la question de la culpabilité que de la construire ; ce qui suppose un parcours tragique. Si Médée est humaine, comment peut-elle en arriver au régicide et à l'infanticide ? Corneille, puis son cadet Thomas, puis Longepierre, tentent d'épuiser la question de la culpabilité par la situation morale du personnage, s'appuyant sur la thèse de la légitimité de la fureur et de la vengeance. Médée se trouve partiellement légitimée (sans être innocentée) par les outrages et les humiliations qu'elle a subis et devient justiciable aux regards des humains, sinon des Dieux, dans un drame qu'on a pu taxer de « bourgeois », drame qui rend vraisemblable le meurtre commis par une femme, mère, bafouée, humiliée, répudiée, isolée, jetée hors de la cité répudiée, souffrante, jalouse d'une autre plus jeune et plus belle. Cela ne l'excuse pas, mais la conforte dans son statut humain.

Dès lors que la culpabilité de Médée fait question, elle se prête à l'élaboration d'une tragédie morale qui, dans l'exposé de son parcours passionné et meurtrier, donne à voir les causes de son geste. Du point de vue du traitement dramatique, la légende peut donner lieu à deux conceptions de la passion agissante : intérêt pour ce qui cause la bascule dans l'enfer de la passion, ou pour ses effets. C'est sur ce point que la distinction entre théâtre et opéra est la plus marquée.

L'ensemble des œuvres considérées évolue vers le sensible caractéristique à la fois de la fin du règne et de la scène lyrique. La double motivation sociale et amoureuse

⁶ Par contraste, l'époque révolutionnaire, marquée par la *Médée* de Cherubini (1797), rejeta ce théâtre sans héros et la légende de Médée, parce qu'elle n'offre pas de modèle héroïque, devint d'autant plus délicate à traiter à la scène que l'issue de la tragédie demeurerait tragique.

de la fureur de Médée s'atténue progressivement, pour ne plus faire place qu'à la seule blessure amoureuse ; le thème du bannissement — et, avec lui, la figure du roi — s'en trouvent considérablement atténués.

Créon, roi de Corinthe, incarnait chez l'aîné des Corneille la violence du pouvoir et l'injustice faite à la Colchidienne réfugiée. Thomas Corneille, écrivant pour le chant, atténue considérablement la méchanceté du prince. Depuis toujours, Créon est excessivement, injustement puni : de son manque de clairvoyance tout d'abord (que Corneille, précisément, reproche à Euripide et à Sénèque) ; de sa cruauté ensuite. Le caractère du roi, défini en fonction des nécessités dramatiques — et qui, à ce titre, varie d'une œuvre à l'autre —, paraît, dans les tragédies en musique, plus mesuré dans ses paroles, réticent à verser le sang de ses sujets. Il mourra pourtant, et le châtement qu'il subit paraîtra d'autant plus sévère que le roi aura perdu une part de sa violence.

Chez Corneille, l'humanité de Médée était accentuée par la violence de la méchanceté de Créon, qui la tutoyait avec mépris. Dans la scène du déni (Acte II, scène 2), la tentative de Médée pour imposer son droit à la parole, la première des défenses, se solde par le vers le plus terrible de toute la tragédie, exprimant l'isolement auquel le bannissement contraint Médée : « Ton père te déteste, et l'univers te fuit. ». Longepierre, écrivant lui aussi pour la déclamation, conserve cette extrême dureté du roi, qui n'a plus rien du souverain magnanime. Face au refus de Médée d'obtempérer (Acte II, scène 3) et face à l'exigence de justification qu'elle pose, Créon retrouve la violence et le tutoiement instaurés par Corneille (« Va, sors de mes États ; sors, barbare étrangère »), menace Médée de mort (« Tu périras, barbare ! au milieu des supplices »). Longepierre est le seul à introduire dans cette condamnation le thème de la purification⁷, qui évoque la condamnation de Phèdre.

Thomas Corneille n'allège pas la charge de Créon. Mais la figure du roi a perdu sa violence et la brutalité de son vocabulaire. Le glissement d'un genre à l'autre explique la disparition des vers forts et, avec eux, d'une brutalité verbale toute cornélienne. Chez Pierre, Créon tutoyait Médée avec mépris ; chez Thomas, Médée, par orgueil, tutoie le roi, Thomas inversant la situation posée par son frère. Alors que le Créon de Pierre Corneille achetait la paix, la condamnation à l'exil paraît inévitable chez Thomas⁸, les protagonistes étant contraints l'un par son destin de roi (Créon invoque le bien public), l'autre par son amour pour Jason, qui acquiert une importance qu'il n'avait pas chez l'aîné des Corneille.

C'est avec Pellegrin que bascule la figure du monarque. De roi puissant et dur, il devient père sensible. Cette mutation du caractère s'accompagne d'une régression de la présence du personnage qui, totalement absent des deuxième et troisième actes, n'apparaît plus que dans six scènes, sur les trente-deux que compte la tragédie. Le roi cruel se mue chez Pellegrin en père attendri mariant sa fille⁹. Sa présence est d'abord entièrement dévolue à la louange de son futur gendre¹⁰, qu'il invite le peuple à célébrer¹¹, puis à la douleur de perdre sa fille ; son entrée, à l'acte IV, est introduite par Créüse qui insiste sur la faiblesse du roi : « Le roi vient, il gémit ». La guerre contre la Thessalie, et avec elle le motif de la contrainte politique, ont disparu, et le bannissement de Médée n'est évoqué que tardivement (Acte IV, scène 3). Son rôle politique ne prend corps que lors de son affrontement à Médée, repoussé au quatrième acte, ce qui fait perdre de sa force à l'ordre du roi. Ainsi différée, la condamnation

⁷ « Cesse d'infecter l'air qu'en ces lieux on respire ; / De ton horrible aspect ne souille plus mes yeux, / Et n'empoisonne plus la lumière des Cieux. »

⁸ Acte II, scène 1.

⁹ Voir notamment le récit de Créon, acte I, scène 3, « Créüse, en vous donnant sa foy », éd. cit., p. 20-21.

¹⁰ Pellegrin, qui n'hésite pas à faire chanter à Jason ses propres louanges, sacrifie ici à la tradition : comme dans toutes les tragédies envisagées, l'héroïsme de Jason est avant tout celui que publient ses interlocuteurs.

¹¹ Acte I, scènes 3 et 4, et en particulier l'air de Créon accompagné en *La majeure*¹¹ « On l'a vu partout invincible, / Voler au milieu des hazards ! / Ah, que l'amour, s'il est possible, / Le favorise autant que Mars. »

intervient après que Médée a montré l'intensité de sa fureur maléfique (l'acte III se clôt sur l'irruption des démons qu'elle a appelés pour servir sa vengeance) ; le verdict paraît d'autant plus légitime, et moins cruel :

CRÉON

Le Ciel te livre à mon couroux,
Monstre fatal à mon Empire.
Mais lorsqu'à me venger avec moy tout conspire,
Ma pitié s'oppose à mes coups ;
A ton exil je borne ton supplice.

MÉDÉE

Ciel ! quelle grace !

CRÉON

Accepte cette loy,
Et n'irrite pas ma justice.
Quand ma clemence agit pour toy,
Songe à tout ce qu'a fait ta rage ;
Songe quels flots de sang ont inondez ces lieux.

MÉDÉE

J'ay fait sur ce fatal rivage
Ce qu'auroient dû faire les Dieux

L'aveuglement du roi, motif lyrique traditionnel, contribue à peindre la faiblesse du personnage, victime de Médée non seulement par sa mort, mais par la perte de son autorité et de son discernement. Chez Thomas Corneille, Créon, égaré par les enchantements maléfiques de Médée, tue Oronte¹², en un geste caractéristique qui fait de l'assassin sa propre victime. Chez Pellegrin, cette erreur funeste est encore accentuée par le fait que le roi ne tue plus le prince ami, mais tente de tuer sa fille elle-même, qu'il prend pour Médée ; Jason arrête son bras. Cette modification de la légende accentue le pathétique de la tragédie en cumulant deux situations prisées à la scène lyrique : le meurtre involontaire et le sacrifice de la fille par son père.

Cette moindre importance accordée à la figure du roi au profit de celle du père correspond chez Pellegrin à un moindre intérêt pour le motif politique et social de la condamnation de Médée, au bénéfice de la cause amoureuse. La peinture du caractère de Jason accroît ce déséquilibre progressif. Dans la tradition mythographique, l'époux parjure ne quitte pas seulement Médée pour Créüse, il la quitte pour la gloire, la sécurité, la reconnaissance, l'inscription dans la cité, que la magicienne perd avec cette répudiation et la condamnation à l'exil qui la suit. Chez Corneille, l'amour de Jason pour Créüse demeure second par rapport à l'ambition. La confrontation à Pollux, qui s'étonne de ce projet de mariage, permet de renforcer le caractère dérisoire d'un Jason inconséquent, plus proche de l'Alidor de *La Place Royale* que d'un héros tragique. Après avoir nié l'importance de sa relation amoureuse à Médée — ramenée à un simple épisode de son existence aventureuse — Jason dévoile peu à peu son ambition :

Aussi je ne suis pas de ces amants vulgaires
J'accommode ma flamme au bien de mes affaires.

Il juxtapose ensuite ses conquêtes dans une commune évocation, en empruntant jusqu'au style naïvement abrupt de la comédie. Pollux, figure prototypique, ancre l'épisode corinthien dans l'histoire de Jason et Médée. Sa tempérance fait de lui le miroir de l'inconséquence de Jason. Devant la nouvelle de l'union future avec Créüse,

¹² Le meurtre est rapporté par Cléone, acte V, scène 3.

Pollux s'inquiète d'abord du sort de la Colchidienne ; face à la cruelle légèreté de Jason, il souligne d'entrée de jeu l'injustice faite à Médée : il ne peut d'abord croire que Jason se remarie s'il n'est veuf. Son jugement est d'autant plus autorisé que Pollux, Argonaute, appartient au passé de Jason, auquel il relie la tragédie. Simples confidents, ni l'Arcas de Thomas Corneille et de Pellegrin, ni l'Iphite de Longepierre, n'assument cette fonction. Jason n'est plus aussi vil, ni aussi dérisoire, comme si la disparition du personnage de Pollux s'accompagnait d'un anoblissement de Jason.

Le Pollux cornélien n'a pas seul disparu. Chez Longepierre et Pellegrin, il n'est plus question de prince amoureux de Créüse (le vieil Egée chez Pierre Corneille, le jeune Oronte chez Thomas) ce qui permet aux dramaturges de concentrer l'enjeu amoureux autour de Jason, tout en atténuant le versant politico-historique de la tragédie — c'est-à-dire la menace de guerre — au profit de la dimension amoureuse. Dans la *Médée* de Thomas Corneille, la métamorphose du vieux roi d'Athènes ridicule en jeune et beau prince illustre cette mutation.

Soixante ans après Corneille, Longepierre accorde lui aussi une place beaucoup plus importante à l'amour tendre qui unit Jason à Créüse. L'amour de Jason pour ses enfants et pour Créüse semble d'abord motiver tous ses actes ; l'ambition, qui semble d'abord s'opposer à l'amour, n'apparaît que comme motif secondaire, introduit progressivement, comme un alibi déployé au fur et à mesure de la nécessité qu'en ressent le personnage. Contrairement au Jason cornélien, le Jason de Longepierre reconnaît clairement sa dette envers Médée¹³ :

Je sais ce que je dois à l'amour de Médée.
 [...]
 Mais du sort, de l'amour, la fatale puissance
 Fait taire mes remords et ma reconnaissance.
 [...]
 En vain Médée, en proie à ses transports jaloux,
 Se livre à la douleur, s'abandonne au courroux :
 Je la plains ; mais, ami, j'adore la Princesse.

La reconnaissance n'excuse en rien le parjure. Au contraire, Jason est odieux parce qu'il cède à la passion, faiblement, lâchement. L'omniprésence du motif amoureux ne modifie donc pas la lecture morale. Au héros de comédie cornélien, Longepierre a préféré un personnage galant, torturé, mais entièrement coupable, non seulement pour les actes qu'il commet — très atténués par rapport à ceux du Jason cornélien — mais encore parce qu'il les commet par faiblesse.

Ce n'est qu'avec Pellegrin que la situation morale de Jason se trouve définitivement modifiée. Comme chez Longepierre, son Jason reconnaît sa dette envers Médée. Mais il y a noblesse de l'amour et de l'ambition. Aussi son confident, contrairement à tous les confidents précédemment cités, le conforte-t-il dans sa passion pour Créüse : dès la scène d'exposition¹⁴, Jason, en un duo avec Arcas, dévoile à la fois ses regrets envers Médée et son amour paternel, motif d'amour tendre absent de toutes les scènes d'exposition antérieures. La scène est mise en musique en *so/* mineur (ton réputé sérieux et magnifique par Charpentier, et que Rameau, plus tard, associera à la tristesse, à la douceur et à la tendresse).

JASON

Tu le sais trop, Arcas : pour en former les nœuds,
 J'ai rompu ma première chaîne.
 J'ay pû trahir Médée ; ah ! trop injuste Epoux !

¹³ Acte I, scène 1.

¹⁴ *Médée et Jason, tragédie en musique dédiée au Roy [...]*, [partition en réduction] Paris, Ribou, l'auteur, [1713], p. 1-8.

A l'oublier vainement je m'éforce.
 ARCAS
 Vous vous reprochez un divorce
 Que la Gloire exigea de vous !
 JASON
 Arcas, c'est peu d'être parjure ;
 Je trahis mes Enfants, je les rends malheureux ;

Les thèmes secondaires, tels l'amour pour ses enfants, qui apparaissent chez Corneille comme des prétextes aggravant le mensonge de Jason, deviennent autant de circonstances atténuantes à la lâcheté de Jason. Le Jason de Pellegrin perdrait volontiers l'amour et la gloire pour épargner Médée, ou pour sauver Corinthe ; il propose de partir avec elle, Créon l'en empêche.

Pellegrin allège la charge morale de Jason non pas en dépit de son amour pour Créüse, mais à cause de cet amour qui le ronge et s'assortit de remords envers Médée, remords que le Jason cornélien n'éprouvait évidemment pas. Jason souffre. Le personnage de comédie que Corneille avait magistralement imposé a disparu au profit d'un vrai héros tragique. Un double glissement s'est donc opéré en quelque quatre-vingt années : le thème de l'amour a envahi l'intrigue ; et sa valeur morale s'est inversée. De coupable parce qu'irresponsable, la passion amoureuse devient un motif d'atténuation de la culpabilité de Jason, dévoré par sa contradiction intérieure. Personnage inconséquent et ambitieux, qui aime en second lieu, Jason devient, chez Thomas et chez Longepierre, un héros noble, mais demeure odieux parce qu'il cède à la passion. Pellegrin, peignant encore un héros irresponsable, tente de l'excuser par le sentiment de sa propre faute et de la souffrance qu'il provoque ; la passion amoureuse, de facteur aggravant, se mue en circonstance atténuante.

Cette nouvelle lecture, qu'on peut qualifier de tendre, répond en tous points aux critiques que Pellegrin avait formulées dans l'*Examen sur la Médée de Longepierre* qu'il avait publié dans le *Mercur de France*¹⁵. Longepierre y est durement critiqué d'avoir proposé un Jason peu héroïque ; et Corneille — bien que Pellegrin soit fervent cornélien — est fustigé pour avoir peint un « petit maître » :

Le caractère qu'il donne d'abord à Jason est tout-à-fait indigne d'un des Héros qui sont allés à la conquête de la Toison d'or ; il parle à *Pollux* de son infidélité, comme feroit un petit Maître.

Selon Pellegrin, le Jason de Corneille n'est pas réussi, non parce que son caractère n'est pas efficace dramatiquement, mais parce qu'il n'est pas vraisemblable qu'un héros de cette valeur se soit exprimé comme un personnage de comédie. Assassiner la dignité de Jason, ce serait, pour les auteurs de la fin du règne, faire entorse à l'histoire, et à la vraisemblance historique du caractère du héros qui a conquis la Toison d'or. L'évolution des caractères tient donc à celle la conception de la vraisemblance autant qu'à l'évolution du goût vers l'amour tendre et la peinture des sentiments.

Ce rééquilibrage galant transparait aussi dans le traitement des motifs de la fureur de Médée. Chez Corneille, elle souffrait de la répudiation et du bannissement de la cité. Chez Pellegrin, ces deux éléments se dissocient, le motif de l'amour trompé prenant le pas sur la cause politique. La grande scène qui oppose Médée à sa confidente, dans laquelle la magicienne révèle pour la première fois ses projets de vengeance, est conservée (Acte II, scène 3)¹⁶ ; mais elle est entièrement centrée sur le dépit amoureux de l'épouse bafouée. Le bannissement de la cité n'est même plus mentionné et l'infidélité de Jason suffit à motiver la fureur de Médée. En outre, cette

¹⁵ *Mercur de France*, janvier 1729, p. 152-173.

¹⁶ Éd. cit., p. 86-93.

fureur, pathétique, réactive, chez Corneille et plus encore chez Sénèque, semble s'être muée, dans cet opéra de la toute fin du règne, en désagrément, la passion devenant une composante des déplaisirs dont se plaint l'héroïne.

Salomon a bien compris cet infléchissement vers un drame sensible. La tonalité générale lumineuse de *So!* majeur dans laquelle s'exprime Nérine accentue le côté ingénu et sincère de cette défense de l'amour. Dans un bref récit suivi d'un air (« Contre un ingrat qui sçût vous plaire »), Nérine doute que Médée s'en prenne à Jason, l'exhorte à contenir sa colère, et lui recommande de consulter l'amour (« Non, non ce n'est pas la colere, C'est l'Amour qu'il faut consulter. ») : la faiblesse amoureuse est argument de conviction face à la passion furieuse. Avant de laisser éclater sa fureur, Médée répond en un air mélancolique, ternaire, en *so!* mineur (alors associé à l'expression de la douceur et de la tendresse), accompagné de la seule basse continue (« Je ne l'entends que trop cet Amour plein de charmes »).

Les termes par lesquels Médée désigne Jason reflètent cette évolution des motifs de souffrance de Médée. Chez Corneille, le vocabulaire de la condamnation méprisante de l'époux parjure est terrible. Le vieil Egée, ridiculisé par sa jalousie et l'outrage fait à son âge, n'en est pas moins roi ; et le jugement moral qu'il énonce lorsqu'il reproche à Créüse d'épouser un homme d'un rang inférieur, un réprouvé, de surcroît, donne la mesure de la violence de la condamnation morale de Jason :

Et tout Corinthe enfin s'impute à grande injure,
Qu'un fugitif, un traître, un meurtrier de Rois,
Lui donne à l'avenir des Princes et des lois.
[...]
Et qu'il faille ajouter à vos titres d'honneur,
Femme d'un assassin, et d'un empoisonneur.¹⁷

Après l'empoisonnement de Créüse, Médée vient aux nouvelles : « Que dit mon déloyal, que fait-il là-dedans ? » désignant le personnage d'une accusation morale. Thomas Corneille et Longepierre préfèrent des termes galants : « Et que dit son heureux Amant ? » (Thomas Corneille, V, 1) ; « Mais, que dit ma Rivale ? et que fait son Amant ? » (Longepierre, II, 2). Significativement, Médée évoque l'infidélité et la rivalité amoureuses plutôt que le crime du parjure. La Médée de Pellegrin, condamnée à l'exil, désigne Jason en le traitant de « volage » (III, 5), terme qu'elle reprend à l'acte suivant en un duo opposant le volage et la cruelle. L'injure morale est réduite à un reproche galant, tout comme dans les cantates, qui peignent Jason en amant infidèle, traité d'ingrat, de perfide et de cruel dans la cantate de Bernier aussi bien que dans le poème de Marie de Louvencourt mis en musique par Clérambault.

Alors que le statut moral de Créüse, chez Euripide et Sénèque, était parfaitement indifférent — la jeune princesse n'étant que l'objet des nouvelles amours de Jason — les classiques, à la suite de Corneille, lui accordent un intérêt nouveau. Sa présence scénique s'accroît graduellement. Les Corneille ne la faisaient entrer qu'au deuxième acte ; par contraste, Pellegrin présente Créüse dès la deuxième scène de la tragédie, et Cherubini la mettra en scène dès l'introduction. Chez Pellegrin, son entrée succède immédiatement à l'entretien entre Jason et Arcas, qui situe le héros. La discrétion du personnage de Créüse contribuait, chez Corneille, à modérer la place accordée au motif amoureux. Deux entrevues seulement (I, 4 et V, 4) peignaient l'amour entre la princesse corinthienne et Jason : la première était consacrée à l'avenir des enfants et à l'amour du père (présent lui aussi depuis Euripide au moins), et reléguait l'amour pour Créüse au second plan ; la seconde entrevue était la scène de la mort de Créüse, dans

¹⁷ Acte II, scène 5.

laquelle l'amour s'exprimait plus clairement. Chez Pellegrin, Créüse apparaît dans neuf scènes, sur les trente-et-une que compte la tragédie (contre six pour Créon, treize pour Médée et dix-huit pour Jason), et elle est la seule des quatre protagonistes à intervenir à chacun des cinq actes de la tragédie.

Parallèlement, la beauté de Créüse, thème galant par excellence, acquiert au fil du temps plus d'importance ; mise en valeur dans les textes de cantates, cette beauté devient motif de jalousie pour Médée, et attribuée à l'attitude de Jason une cause purement amoureuse, au détriment du calcul politique. La Créüse de Pellegrin craint d'ailleurs que Jason ne retourne vers la « belle » Médée, comme si la beauté pouvait devenir un argument décisif dans la résolution du drame.

Selon les auteurs classiques, Créüse réclame la robe du Soleil que lui envoie Médée après l'avoir empoisonnée. Pierre Corneille, qui inaugura cet épisode, se justifiait, dans *l'Examen* qu'il joignit à sa pièce en 1680, de cette entorse à la légende par des nécessités de vraisemblance. La jeune princesse réclamant la robe s'imposait dès lors comme une femme jalouse ou comme une coquette ; il devenait difficile de laisser le personnage de Créüse dans la pénombre du caractère neutre de l'« autre femme » dont la personnalité n'intéresse guère (comme chez les Anciens), puisqu'elle intervenait elle-même en défaveur de Médée, voulant, après avoir obtenu l'homme, obtenir encore les atours extraordinaires de la petite-fille du Soleil. Cet ajout contribue à la fois à la rigueur de la construction dramatique et à son efficacité, Créüse mourant dans les tortures qu'elle a elle-même rendues possibles. Longepierre ajouta une bassesse supplémentaire : la robe devient l'objet d'un chantage instauré par Créüse au premier acte. Annoncé, le don de la robe assure la cohésion du drame, et accentue la méchanceté de la princesse qui, face à Jason, monnaie la robe contre la protection de ses enfants. Cet épisode, dans une lecture morale classique, ne pouvait qu'alourdir la charge morale de Créüse, même si la jeune princesse, qui a perdu le cynisme juvénile et moqueur qu'elle avait chez Corneille, s'attendrit sur la passion de sa rivale (III, 1).

Ce chantage disparaît chez Pellegrin, et avec lui le motif de la robe. De même chez Cherubini, qui remplace par la robe par le manteau et la couronne que Médée confie à ses enfants pour qu'ils les offrent à la fille de Créon ; il n'est plus question de chantage. Sans robe ni manteau, l'empoisonnement n'est plus possible : chez Pellegrin, le double meurtre a lieu dans l'embrasement du palais, dont le potentiel spectaculaire était évidemment séduisant aux yeux d'un librettiste d'opéra. Cet aménagement est rendu nécessaire par la disparition du motif de la robe, et la tentative de meurtre de Créon sur sa fille, qui échoue ;. La lecture morale s'en trouve inversée, et Créüse — déjà largement réhabilitée par Thomas Corneille — devient l'innocente victime d'un crime qui la dépasse.

Pellegrin accentue encore l'humanité de Créüse en lui accordant une valeur morale qu'elle n'avait guère auparavant. La princesse corinthienne se déclare prête à sacrifier son union avec Jason par amour pour lui, dans la crainte des méfaits de Médée. Elle vient tirer son amant des enchantements dont il est la victime, à l'acte IV, comme Ubalde et le chevalier danois venaient tirer Renaud des enchantements commandés par Armide pour le retenir¹⁸. Si elle doute de l'amour que lui porte Jason en le voyant enchanté par des démons déguisés en amours, elle lui en demande pardon dans un récitatif en duo¹⁹. Plus craintive que scrupuleuse, elle accède pourtant à une souffrance morale qui n'est plus l'apanage de Médée et de Jason. Rivale amoureuse, s'inquiétant de la beauté de Médée qui, selon elle, pourrait retenir Jason, elle est la proie des passions, soucieuse de ménager les autres, souffrant des obstacles à son amour, plus

¹⁸ Cette similitude des situations dramatiques souligne l'influence de Quinault, mais confirme aussi la parenté entre la magicienne du Tasse et Médée, ici traitée comme une enchanteresse, une magicienne, et en aucun cas comme l'épouse légitime de celui qu'elle tente de retenir.

¹⁹ Acte V, scène 6, éd. cit., p. 241-244.

désireuse, dans cette douceur nouvelle, de mourir auprès de Jason que de punir Médée.

Enfin, le librettiste de Salomon attribue à Créüse le songe de Créon. L'évolution du sens dramatique est à la mesure du changement de personnage. Le songe prémonitoire d'un monarque soucieux de sauver son peuple et de faire régner la justice face au danger de la guerre devient songe angoissé de l'amoureuse. Créüse acquiert une nouvelle l'importance et force l'intérêt du public ; elle n'est plus seulement préoccupée d'elle-même et de l'issue de son amour pour Jason, mais du danger qui menace la survie des siens et de sa cité. Le récit du songe (Acte II, scène 1) emprunte tous les poncifs de l'écriture poétique pour la scène lyrique. Le langage métaphorique, l'importance des images visuelles, font entrer, par l'évocation, le merveilleux sur la scène :

A peine le sommeil vient me fermer les yeux,
Que j'entens gronder le tonnerre.
Un nuage s'entr'ouvre, & du plus haut des Cieux
Je vois un char brûlant descendre sur la terre.
Médée est dans ce char qui fait fremir les airs ;
Ses yeux étincelants de rage,
Sont plus ardents que les éclairs
Qu'on voit briller pendant l'orage.
Le Palais de Creon soudain est enflammé ;
Jason par l'amour animé,
Cherche au travers des feux à s'ouvrir un passage ;
Contre luy, contre moy, tout l'enfer est armé :
J'invoque en vain les Dieux que pour luy seul j'implore.
Sur luy Médée avance un poignard à la main,
je ne vois point le coup qui luy perce le sein ;
Mais, du sang de Jason ce poignard fume encore.

À ce langage des images proche de celui des récits de la tragédie déclamée, Salomon ajoute la force de l'évocation musicale, en traitant l'air de Créüse d'une façon particulièrement solennelle et mystérieuse, unique dans toute l'œuvre : il s'agit d'un air de dessus accompagné des dessus de violons (en clef de *sol* 1), qui constitue, *a priori*, un duo aigu ; mais les instruments sont utilisés dans l'extrême grave de leur tessiture et dans un ambitus restreint (*la-ré*). L'air de Créüse évolue de la tonalité de *si* mineur (que Marc Antoine Charpentier qualifiait de « solitaire et mélancolique » et que Rameau associera, quelques années plus tard, à la douceur et à la tendresse) vers *Ré* majeur (exemple n°1)²⁰.

La valeur prémonitoire de ce songe en fait une véritable héroïne tragique : l'arrivée de Médée sur son char, l'embrassement du palais, l'irruption des puissances infernales et jusqu'au meurtre attendu de Jason se réaliseront (ce dernier symboliquement, puisque Médée versera le sang de Jason en faisant couler celui de ses enfants, perçant le sein du père en tuant ce qu'il a de plus cher). Cherubini reprendra l'idée du mauvais présage qui assombrit la fiancée (Acte I, introduction) mais sans introduire le motif « baroque » du songe.

La crainte amoureuse qui transparait dans le songe nourrit bien d'autres pages de la tragédie en musique de Salomon. Le récitatif en duo du pardon, en *sol* mineur, plaintif, fait se succéder la demande de pardon de Jason et le tendre assentiment de Créüse. Créüse chante ensuite un air dans la même tonalité, ternaire, léger, vantant la fidélité de Jason ! Ce qui serait un comble chez ses prédécesseurs n'effraie pas Pellegrin, qui déplace toute la légende vers la jalousie amoureuse opposant les deux femmes et conserve à Créüse une part de son égoïste candeur : la jeune princesse, en

²⁰ Salomon, *Médée et Jason*, éd. cit., p. 56-60.

justifiant son accès de jalousie, donne aussi sa légitimité à celle de Médée, véritable victime de l'infidélité de Jason. Ici encore, la faiblesse causée par l'amour épuise la question morale, comme si les tourments des cœurs excusaient les écarts de conduite :

J'ay pû vous accuser de brûler pour une autre,
 Vos vertus s'opposoient à tant de trahison,
 Mais, peut-on garder sa raison,
 Et perdre un cœur comme le vôtre ?

La nouvelle sensibilité des personnages s'accompagne d'une disparition des personnages prototypiques²¹ pouvant rappeler l'injustice de Jason face à Médée et le passé inhumain de la magicienne, d'une présence plus importante de Créüse, d'une nouvelle humanité de Jason.

Si Thomas Corneille parvient, en restant fidèle à son aîné, à atténuer l'horreur du crime de Médée, c'est en la montrant femme, victime d'un amour sincère, et en évacuant l'immoralité criminelle de Médée : la suppression de Pollux et de toute mention au passé de la magicienne sert le pathétique et le sensible.

Le double recentrage, sur une tragédie du pathétique d'abord (avec Thomas Corneille et Longepierre) puis de l'amour galant (avec Pellegrin), s'accompagne d'un nouvel usage dramatique de l'amour, qui devient motif d'égarément et de souffrance non plus feints, mais sincères. Dans la tragédie en musique de Charpentier, le sensible magnifie l'amour, non seulement d'une Créüse innocente, mais aussi de Médée : l'amour que nourrit la magicienne pour son époux parjure dépasse l'espoir et l'orgueil, et la Médée de Thomas Corneille, contrairement à celle de son frère aîné ou à celle de Sénèque, continue d'aimer après avoir renoncé à tout espoir de réveiller la flamme de Jason (III, 2). Lors de son entrevue avec Jason, Médée aime sincèrement Jason.

Chez Pellegrin, l'envahissement de la légende par l'amour de Jason et Créüse s'accompagne d'une apparition de ces petites amoureuses dont Corneille n'avait que faire. Les doutes, les pardons, les accusations réciproques envahissent le discours des amants. Cette transposition des motifs les dénature ; et Créüse présente, par bien des aspects, en petit, en pâle, en faiblement humain, ce que Médée est intensément, passionnellement, monstrueusement, comme si la princesse devenait le pendant humain et sensible de l'héroïque inhumanité de Médée.

Par contraste, Cherubini atténuera à nouveau l'intrigue amoureuse, et Dircé (fille de Créon dans la version originale) n'apparaît guère ; le personnage de Médée, la transformation du personnage sous le coup des humiliations, sa cruauté, la feinte, et ses hésitations infanticides (Acte II, n°14, air de l'hésitation et n°15, finale, résolution meurtrière), occupent la scène autant que chez Corneille.

L'évolution d'une tragédie cornélienne à un drame sensible ne peut laisser indifférente la peinture du personnage de Médée.

La tragédie de la femme bafouée, légitime dans ses motifs, monstrueuse dans ses actes, a cédé chez Pellegrin la première place à celle du trio amoureux : le couple Jason-Créüse s'opposait, chez Thomas Corneille, chez Longepierre et surtout chez Pellegrin, à la femme bafouée, humiliée dans son amour plus que dans sa dignité sociale. La fureur de Médée ne s'explique plus par la double injustice (répudiation-bannissement) mais par son seul statut matrimonial. La charge de Jason ne s'en trouve pas allégée, même si l'amour, de condamnable qu'il était parce que faible, tend à devenir circonstance atténuante.

En outre, la peinture du caractère de Médée bascule. Pierre Corneille adoptait une position dialectique, qui faisait coexister la femme injustement blessée, le monstre

²¹ qui perdure chez Cherubini : le prince promis à la fille de Créon et l'Argonaute ont disparu, tout comme la confidente de Dircé. Le seul personnage secondaire demeure la confidente de Médée.

vengeur et, déjà, la magicienne, qui donnait à cette tragédie une teinte lyrique. L'ego hypertrophié de Médée — que Thomas a partiellement laissé de côté — se concentrait néanmoins chez Pierre Corneille dans le langage²². Cherubini, à l'apogée de la période classique, tentera de cumuler la force du spectacle et la peinture d'un ego qui renvoie clairement à la tradition sénéquienne²³.

Pellegrin, évoluant dans le monde esthétique contemporain de l'opéra-ballet, peint d'emblée un monstre.

L'entrée de Médée, depuis Euripide au moins, la montrait femme. Chez les classiques, la tragédie peignait l'évolution du personnage ; sa fureur résulte de multiples humiliations : face à Créon qui la bannit violemment de la cité, face à Jason dont elle ne parvient pas à obtenir ses enfants, face à l'hymen de son époux avec une autre, face, enfin, à celui qu'elle tente de reconquérir une dernière fois. Pellegrin rompt avec cette lecture cornélienne en proposant d'emblée une Médée inhumaine. L'héroïne entre au deuxième acte seulement, et arrive sur son char (char magique, qui la soustraira *in fine* à la justice humaine), ce qu'elle ne fait dans aucune des tragédies précédentes. La structure même de l'acte renforce l'irréalité et la puissance de cette entrée : la première scène donne la parole à Créüse, qui relate un songe affreux, et prémonitoire (voir exemple n° 1). La scène suivante confirme les craintes de la princesse, en faisant entrer Médée sur son char, dans un nuage de fumée : Médée se soustrait d'emblée à la condition humaine des autres personnages. Son entrée, habilement mise en valeur, devient un élément spectaculaire très attendu : elle apparaît telle que Créüse l'a vue en songe, accompagnée d'une troupe de magiciens et de démons (exemple n° 2)²⁴. La dureté de son discours — et le fait significatif que sa première intervention la confronte à sa rivale — accusent encore l'éloignement du modèle classique ; Créüse se sent immédiatement sous l'emprise magique de Médée, qui paralyse ses gestes. La scène développe force moyens musicaux : batteries de violons, contrastes dynamiques marqués, présence de violons obligés dans le récit renforcent l'effet dramatique de cette apparition spectaculaire mise en musique en *Si b* majeur, tonalité que Salomon associera ensuite à la destruction du palais (Acte V, scènes 1 à 3).

CREUSE

Quel bruit ! Ciel ! quel épais nuage
 Nous cache la clarté des Cieux !
 Dieux ! quel objet s'offre à mes yeux !
 Mon songe ma tracé cette terrible image,
 Fuyons son aspect odieux :
 C'est Médée, évitons sa rage.

MÉDÉE

Demeure.

CREUSE.

Malgré moy je me sens arrêter,

²² La célèbre réponse de Médée à Nérine, fidèlement reprise à Sénèque, illustre précisément la menace de cet ego surpuissant :

NÉRINE : Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?

MÉDÉE : Moi,

Moi, dis-je, et c'est assez.

NÉRINE : Quoi ! vous seule, Madame !

MÉDÉE : Oui, tu vois en moi seule, et le fer, et la flamme,

Et la terre, et la mer, et l'Enfer, et les Cieux,

Et le sceptre des Rois, et le foudre des Dieux. »

²³ « Ô victoire ! Ô triomphe ! Ô brillante journée ! / J'abattraï d'un seul coup trois mortels ennemis. / [...] / Tout mon éclat renaît, et ma gloire est certaine. / J'ai ce jour tout entier. Il est à moi ce jour. » (version française, Acte II, scène 4 de la version originale).

²⁴ *Médée et Jason*, éd. cit., p. 63-65.

Par une puissance fatale.

MEDÉE

Demeure, et connais ta rivale,
Pour apprendre à la redouter.

Cette entrée, qui rompt avec la notion même d'évolution de la femme vers le monstre, demeurera à la scène lyrique. La grandeur monstrueuse et ses ressources scéniques intéressent dorénavant plus que la dialectique classique. À la toute fin du XVIII^e siècle, chez Cherubini, Médée entre voilée, comme une prophétesse de mauvais augure dont l'identité n'est pas encore connue, et qui vient suspendre les réjouissances du mariage de Jason avec Créüse.

La musique contribue à cette peinture d'une magicienne spectaculaire. Les tonalités dans lesquelles s'exprime l'héroïne accusent un contraste fort entre l'expression de la tendresse et de la douleur amoureuses — ou de la feinte — et celle de la fureur, mise en valeur par les tonalités majeures qui dominent progressivement.

Les premières empruntent volontiers au mode mineur : le deuxième acte fait osciller Médée entre *sol* mineur et *Sol* majeur, de même que les entrevues qui l'opposent successivement à Créon et à Jason (Acte V, scène 4, Médée s'adresse à Jason en *sol* mineur, homonyme du ton infernal de *Si b* majeur qui la caractérise dans les scènes précédentes). L'entrevue avec Créon, au quatrième acte, est particulièrement éclairante : Médée se défend en *Ut* majeur, Créon lui répond dans le ton homonyme (*ut* mineur) ; Médée, reprenant la parole, module au ton de la dominante (*sol* mineur), pour revenir, à la scène 8, au ton majeur face à Nérine : Médée chante « spontanément » en majeur, mais se laisse atteindre par la minorisation, feignant de capituler face à ses interlocuteurs.

Par contraste, les tonalités traditionnellement associées au monde infernal, aux chœurs sarcastiques et aux allégories monstrueuses prennent progressivement le pas et apparentent Médée à une furie, aux allégories et aux démons qu'elle convoque.

Cette répartition contrastée reflète la progression du drame.

Ses premières interventions faisaient varier les tonalités (*sol* M, *sol* m, *Ut* M, *mi* m) ; au deuxième acte, Médée hésite entre *Si b* majeur (tonalité de son entrée, scène 2) et *sol* mineur (scènes 3 et 4, entrevue avec Nérine et monologue) ; la magicienne entre encore à l'acte III en mineur (*ut* m, scène 4) mais adopte vite les tonalités majeures d'*Ut* et surtout de *Sib* et de *Fa*, tonalités que Rameau préconisait pour les « tempêtes, furies et autres sujets de cette espèce ».

À ces choix de tonalités s'ajoute l'écriture elle-même, qui oscille entre les réminiscences douloureuses d'un passé amoureux et la détermination vengeresse. Salomon, dans les scènes de féerie monstrueuse, recourt aux poncifs de l'évocation des furies et des monstres. Le duo qui oppose une Créüse effrayée à Médée lors de l'apparition de cette dernière place Médée du côté du monde souterrain, inhumain, magique, qui fait ployer l'humanité sous son pouvoir funeste. Le vocabulaire de Pellegrin évoque celui qu'il utilisera à la fin de l'acte II d'*Hippolyte et Aricie*, lorsque Pluton charge les Parques d'annoncer son sort à Thésée. Salomon associe, à l'opposition tragique entre les deux femmes, une opposition musicale entre l'humaine, effrayée, et l'inhumaine, menaçante. Après une « symphonie » marquée doucement, en *sol* mineur, Créüse adopte une écriture traditionnelle de récit (accompagnée par la seule basse continue), tandis que Médée, accompagnée des cordes, est doublée par la basse continue écrite en clef d'*ut* 3. Le caractère rampant de la mélodie se trouve renforcé par cette doublure instrumentale et la disposition d'air en basse, de tradition française, dans lequel la voix constitue la basse de l'édifice sonore. (exemple n°3)²⁵

²⁵ *Ibid.*, p. 66-68.

Vous qui portez mes loix en cent climats divers,
 Ministres de mon art, noirs Enfants des Enfers,
 Annoncez-luy le sort qui la menace.

Contrairement à la Médée de Thomas Corneille et Charpentier, la Médée de Pellegrin et Salomon chante avec les allégories monstrueuses, empruntant, vocalement, le même vocabulaire qu'elles : à la deuxième scène du cinquième acte, Médée invoque les trois furies (« Vous qui portez partout le ravage & l'horreur, Venez à mon secours, Venez, noires Furies ; Accourez, versez dans mon cœur vos plus cruelles barbaries. »), qui répondent à son appel en un bref trio, suivi d'un quatuor : la voix de dessus de Médée s'associe à celles des furies qui, fidèles à la tradition²⁶, sont incarnées par trois voix d'hommes (haute-contre, taille et basse-taille). Médée assume le dessus du quatuor qui alterne phrases solistes de la magicienne et scansions du quatuor.

L'oscillation entre la caractérisation du monstre maléfique et les réminiscences d'humanité rapprochent cette Médée de la Méduse du *Persée* de Quinault et Lully. L'amertume plaintive qui accompagne la réminiscence de son passé confirme précisément sa monstruosité : si Médée était femme, elle n'aurait pas besoin de rappeler qu'elle a été — autrefois, dans un passé indéterminé et à jamais révolu — une femme belle, admirée, aimée. La Médée du *Thésée* de Quinault et Lully n'exploitait pas ce registre expressif et les rappels de son passé ne se faisaient jamais sur le mode nostalgique ; c'est qu'elle y était femme, et son entrée (II, 1) en forme d'hymne à l'amour et au repos (« Doux repos, innocente paix ») la plaçait, symboliquement, du côté des humains.

Chez Pellegrin et Salomon, la transformation de la femme aimante en monstre est rejetée hors de l'opéra ; Médée est déjà transfigurée lorsqu'elle apparaît, dans un présent sans mémoire dont l'humanité est bannie. La tragédie n'est plus celle de la trajectoire catastrophique de la femme mais l'opposition entre le monstre et un couple d'amoureux qu'elle poursuit de ses sortilèges fatals. Cette géographie amoureuse, qui rompt définitivement avec la tradition sénèqueenne et s'oppose à la lecture cornélienne, caractérise moins l'évolution de la tragédie de la fin du règne de Louis XIV qu'elle ne renvoie à une tradition dominante dans la tragédie en musique, soucieuse de valoriser les couples amoureux, pour d'évidentes raisons musicales autant que par exigence dramaturgique : ainsi dans *Amadis*, *Atys*, *Alcine* ou encore dans *Enée et Lavinie*. Alors que Racine excluait le personnage d'Aricie de sa *Phèdre*, la transposition qu'en propose Pellegrin pour la scène lyrique (en 1733) peint un couple d'amoureux en but aux poursuites maléfiques de Phèdre. À cet égard, le changement des titres est significatif. Alors que ses prédécesseurs intitulaient la tragédie de l'épisode corinthien *Médée*, Pellegrin opte pour *Médée et Jason*, opérant un déplacement qu'il accentuera vingt ans plus tard dans la mutation de *Phèdre* en *Hippolyte et Aricie*, le titre retenu désignant non l'héroïne passionnée, ni même le couple déchiré, mais bien le jeune couple uni par l'amour tendre. Le caractère de la Médée de Pellegrin obéirait donc à une double mutation historique et générique, la scène lyrique amplifiant l'évolution du goût qu'on décèle dans la tragédie déclamée.

La nouvelle configuration du drame est infiniment plus facile à traiter dramatiquement et sert les exigences de la scène lyrique, à la recherche d'une vraisemblance merveilleuse, accueillant les déploiements spectaculaires que la tragédie régulière rejetait. L'équilibre entre l'action dramatique et les divertissements s'en ressent. D'une dialectique humaine, on a basculé vers une action spectaculaire. La

²⁶ La tessiture et le langage des furies rappellent ceux des Gorgones dans *Persée*, et évoquent déjà les Parques d'*Hippolyte et Aricie*, du même Pellegrin, mises en musique par Rameau.

monstruosité de Médée n'est donc pas montrée et développée dans le temps de la transformation trop humaine du personnage, elle est acquise.

L'évolution vers la tragédie sensible et le pathétique galant s'accompagne d'un renversement de la moralité dégagée de la légende. Chez Euripide, la tragédie était conclue par le coryphée, après que Jason en eut appelé aux Dieux. Chez Sénèque, comme chez Corneille et chez Pellegrin, les derniers mots étaient laissés à Jason, la victime coupable ; Thomas, par contraste, laisse Médée conclure sur la culpabilité de Jason. Chez Longepierre enfin, Jason se perce le cœur après avoir appris la mort de ses enfants ; il n'est pas ici question de vengeance, la souffrance du père l'emportant sur la passion furieuse. On fustige les ravages de l'amour, et Iphite conclut par ces mots :

Ah ! Seigneur... Il n'est plus. Quels horribles malheurs,
O trop funeste amour, produisent tes fureurs.

La condamnation de l'amour, reconnu comme cause principale d'un malheur général, transparait aussi chez Thomas Corneille : Médée, accusant Jason, reconnaît dans l'amour la source des malheurs :

Adieu, Jason, j'ai rempli ma vengeance.
Voyant Corinthe en feu, ces palais embrasés,
Pleure à jamais les maux que ta flamme a causés.

En dépit de cette évolution vers une tragédie des sentiments, étirée, l'écriture pour la scène lyrique poussait Thomas Corneille à exploiter les ressources scéniques de l'histoire de la magicienne. Cette sentence morale achevée, dans le ton de *Si b* majeur, l'écroulement du palais embrasé et l'irruption des démons compensait d'une certaine façon ce que les sentiments ôtaient de force spectaculaire à sa tragédie²⁷.

Au contraire de ces tragédies classiques, dans lesquelles la morale, déductible, n'a guère besoin d'être énoncée, la tragédie humaniste tentait une explication de la tragédie, à travers le discours du chœur et des personnages qui s'émancipent constamment de l'intrigue dont il sont acteurs, pour le commenter. Or l'enseignement que Médée et le chœur retirent de ce sanglant épisode corinthien est l'entière culpabilité de Jason, victime de son ambition...

O combien l'homme ambitieux
Est à son mal ingénieux !
Combien l'avarice rongearde
Et l'insatiable désir,
Cruels bourreaux de tout plaisir,
A cent maux nos vies hasarde !

et, au-delà de cet exemple, contre la confiance imméritée qu'accordent les femmes aux hommes :

[...] O que folles nous sommes
De croire de léger aux promesses des hommes !
Nulle dorénavant ne croie qu'en leur cœur,
Quoiqu'ils jurent beaucoup, se trouve rien de sûr !
Nulle dorénavant ne s'attende aux promesses
Des hommes déloyaux, elles sont menteresses !

²⁷ « Médée fend les airs sur son dragon, et en même temps les statues et autres ornements du palais se brisent. On voit sortir des démons de tous côtés, qui ayant des feux à la main embrasent ce même palais. Ces démons disparaissent, une nuit se forme et cet édifice ne paraît plus que ruine et monstres, après quoi il tombe une pluie de feu. »

S'ils ont quelque désir, pour en venir à bout
 Ils jurent terre et ciel, ils promettent beaucoup,
 Mais tout incontinent qu'ils ont la chose aimée
 Leur promesse et leur foi s'en vont comme fumée.²⁸

Si la tragédie classique rejette cette forme d'énoncé moraliste, il est constitutif de la cantate française, qui allie transposition et miniaturisation de la scène lyrique. Généralement, la cantate présente une succession de récitatifs et d'airs, souvent au nombre de trois, dont le dernier élargit la narration à une moralité finale, de portée générale, souvent attendue et légère, parfois présentée comme un avertissement. L'auditeur doit pouvoir s'assimiler, le temps d'un air, au destinataire de l'injonction morale, et la fureur monstrueuse de Médée outrepassait sans doute le cadre sensible et galant généralement observé dans ce genre de concert : l'héroïne sortant de l'humanité, elle ne pouvait plus, dans cette morale galante, être destinataire du conseil moral comme pouvaient l'être Didon, Pyrame ou Calypso. Médée ne peut recevoir l'avertissement moral, parce qu'elle est inhumaine ; ce qui revient à dire que Médée est pensée comme sujet du drame, et non plus comme victime, ce qu'elle était clairement chez Thomas Corneille. Il eût été difficile d'adresser la moralité finale la magicienne furieuse. Pourtant, contrairement à *La Péruse*, le librettiste de Bernier n'adresse pas non plus sa mise en garde au Jason parjure, placé devant les désastres causés par son infidélité. Dès le premier récitatif, entrecoupé de ritournelles véhémentes du violon, la teneur morale de la cantate est énoncée, l'alexandrin et les rimes embrassées tenant ici lieu de solennisation du discours ; le malheur montré du doigt est la complicité de l'infidélité conjugale :

Complices malheureux de sa légèreté
 Trop injuste Créon, Créuse trop sensible,
 Vous apprendrez bientôt par un supplice horrible
 Quel est le prix qu'on doit à l'infidélité.

La moralité finale s'adresse aux Créuses, séductrices d'hommes mariés, amoureuses d'un volage, responsables indirectes des crimes commis. La déresponsabilisation de Médée, héritée du théâtre classique, transparait dans l'accusation des autres personnages, même si la galanterie propre à la cantate limite la portée de la légende. La tonalité de *mi* mineur choisie par Bernier (ton « efféminé, amoureux et plaintif » selon Charpentier, propre « à la douceur et la tendresse », selon Rameau et Jean Rousseau) accentue la modération et la douceur de cette moralité ; Bernier souligne volontiers l'expression des affects par des inflexions harmoniques, de brèves colorations tonales (la reprise de la première phrase module vers *si* mineur, ton « efféminé, amoureux et plaintif », sur les paroles « volage cœur » ; vers *Sol* majeur — « Doucement joyeux » — lorsqu'elle évoque la victoire : « Cette méprisable victoire est souvent funeste au vainqueur ». Mais cette souplesse caractéristique des moralités n'est pas synonyme de doute. La mélodie fondée sur les arpèges et des rythmes dactyliques adopte une forme répétitive (d'autant plus que la ligne vocale reprend la ritournelle), développant un message univoque. L'écriture à l'italienne du violon, les formules de doubles-croches avec des notes répétées ou des motifs symétriques, transposés, esquissant des marches mélodiques, tout tend à l'affirmation d'une moralité qui oriente et atténue le pathétique, comme pour ramasser l'intensité de toute la cantate en la ramenant à un enseignement galant.

Beautez, fuyez, craignez la gloire
 D'asservir un volage cœur.

²⁸ v. 235.

Cette méprisable victoire
 Est souvent funeste aux vainqueurs.
 Redoutez la juste vengeance
 Du premier objet de ses feux.
 Songez que l'amour qu'on offense
 Est un ennemi dangereux.

De La Péruse aux cantates du premier XVIII^e siècle, la moralité a délaissé le modèle sénèque pour une esthétique du sensible, proche du style galant : la légende de Médée a évolué vers la peinture du couple d'amoureux poursuivi par un monstre ou de l'amoureuse inconséquente volant leur époux aux femmes mariées. Corneille proposait la peinture de l'allégorie de la passion et en montrait, par sa métamorphose, les ravages. La négation de ses propres enfants illustre le paroxysme de la passion, la perte de la raison, dont ni le XVIII^e siècle, ni le XX^e finissant, ne pourront assumer la violence. Ce n'est pas un hasard si les librettistes de l'époque contemporaine voudront lire la trajectoire monstrueuse de Médée à travers le filtre de la schizophrénie²⁹ ou remettre en question non plus sa culpabilité de meurtrière, mais le meurtre lui-même³⁰ qui, soit en inscrivant le personnage dans le monde de la pathologie mentale, soit en déplaçant la question de la culpabilité vers un débat de société, met le discours de la meurtrière à distance et canalise la violence qui, chez Corneille, reposait précisément sur l'humanité et la culpabilité de Médée. Le XVIII^e siècle exploite les ressorts dramatiques de cette violence en l'intégrant à une dramaturgie lyrique : mais Pellegrin distancie Médée en la déshumanisant. Hoffmann, librettiste de Cherubini, ne renoncera pas non plus à la conscience morbide de l'infanticide. Face à l'interrogation de Jason (« Que t'ont fait mes enfants ? »), Médée justifiera l'infanticide, comme chez Euripide, par cette parenté : « Ils étaient nés de toi. ». Mais la violence est évacuée par la lecture du personnage, qui interdit le processus d'identification cathartique : dès lors que Médée est monstrueuse, déshumanisée, elle ne concerne plus le public qu'en tant qu'objet spectaculaire et terrifiant.

Opérant un double déplacement (du classicisme naissant au style Régence, et de la scène tragique à la scène lyrique), la pièce de Pellegrin sort du moule classique et abandonne la lecture tragique du personnage, comme si la tentation spectaculaire de l'opéra et le goût de la fin du règne, contemporain de l'opéra-ballet, appelaient une dramaturgie du monstre, dont le profit moral est subordonné au plaisir immédiat né du spectacle ; Cherubini, en dépit d'une esthétique très différente, héritera encore de cette lecture spectaculaire et distancie.

On peut se demander si l'évolution de Médée ne serait pas partie prenante d'un débat sur la vertu et la finalité du poème dramatique. Pellegrin, expliquant qu'il ne peut traiter le sujet comme Sénèque, en revient à l'opposition entre la vertu de l'instruction et le pouvoir de l'émotion, dichotomie qui l'amène à rompre avec le théâtre latin³¹. Autrement dit, la tragédie en musique, qui cherche à émerveiller plus qu'à instruire — et avec elle la cantate — signeraient à la fin du règne de Louis XIV un divorce nouveau, que Quinault et Lully avaient toujours su éviter, entre l'émotion et l'instruction, comme si la scène lyrique du siècle naissant, parce qu'elle s'adresse aux émotions par sa qualité spectaculaire, devait rompre avec le profit moral de la scène tragique.

Anne Piéjus, CNRS, Institut de recherche sur le patrimoine musical en France.

²⁹ Voir *Medea-Material* de Pascal Dusapin.

³⁰ Voir *Médée* de Michèle Reverdy.

³¹ « Les pensées et les sentiments de Sénèque sont aussi d'une beauté admirable ; c'est dommage qu'il soit plus propre à instruire qu'à toucher, et que des Sentences si bien pensées, et si ingénieusement exprimées, ne soient pas du ressort du Poème Dramatique. »