



**HAL**  
open science

# Médée et les mères en deuil : échos, renvois et symétries dans les tragédies de Sénèque

Marie-Hélène Garelli

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Médée et les mères en deuil : échos, renvois et symétries dans les tragédies de Sénèque. Pallas. Revue d'études antiques, 1996, Rome et le tragique, 45, pp.191-204. <halshs-00514376>

**HAL Id: halshs-00514376**

**<https://shs.hal.science/halshs-00514376v1>**

Submitted on 25 Jun 2015

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.



HAL Authorization

## Médée et les mères en deuil : échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque

Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS  
(Université de Toulouse-Le Mirail)

Critique normative et rationalisme psychologisant n'ont plus guère cours aujourd'hui en matière d'analyse théâtrale. Ces deux ennemis du théâtre de Sénèque, armés d'une superbe intolérance héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, se sont acharnés, on le sait, à en démontrer l'incohérence et les contradictions internes<sup>1</sup>. *Médée*, avec ses bizarreries et ses excès, n'a pas échappé à la sévérité d'une critique qui ne pardonna sans doute jamais à l'héroïne le meurtre de ses enfants *coram populo*, provocation manifeste après le précepte fameux d'Horace<sup>2</sup>. L'édition de C.D.N. Costa tentait, il y a quelque vingt ans, de mettre honnêtement en lumière l'intérêt de cette tragédie, soulignant en particulier que, de toutes les pièces de Sénèque, *Les Troyennes*, *Médée* et *Phèdre* étaient les plus adaptées au goût moderne<sup>3</sup>. Les travaux les plus récents sur ces vestiges uniques d'une tragédie latine que nous désespérons de connaître sous son vrai jour voudraient aujourd'hui traiter ces pièces en vrais textes littéraires, sans se laisser paralyser par la référence à des critères externes, parfois arbitraires, tels bon goût, sens de la mesure ou bienséance dramaturgique. Plusieurs publications ont, par exemple, tenté de mettre en évidence un phénomène intéressant, dont nous tenterons de saisir la portée et le sens : il s'agit d'une structure nommée parfois structure de l'inverse (c'est l'expression

<sup>1</sup> Il serait presque impossible de fournir une liste exhaustive de ces travaux. L'étude la plus caricaturale sans doute, où l'on trouvera les arguments essentiels pour la condamnation de ce théâtre, nous semble être celle de G. BOISSIER, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?*, Paris, 1861 (cf. p. 13 : "Des pièces pareilles, sans action, sans intérêt, sans caractères...").

<sup>2</sup> *Art Poétique*, v. 185.

<sup>3</sup> SENECA, *Medea*, Oxford University Press, 1973, intr. p. 7.

qu'emploient Picone<sup>4</sup> et Trombino<sup>5</sup>). Certains parlent de "correspondances symétriques"<sup>6</sup>, ou même, simplement, de modèle, comme le fait Ch. Segal dans une analyse de 1981<sup>7</sup>. Dans son dernier ouvrage, F. Dupont souligne la double séquence du crime de Tantale et de Médée<sup>8</sup>, la double nature de Diane dans *Phèdre*<sup>9</sup>...

Le phénomène, encore partiellement étudié et toujours appliqué à la structure interne des pièces, caractérise selon nous l'ensemble de l'univers tragique sénèqueien et trouve en *Médée* une application privilégiée. Une telle structure, que nous nommerons "duelle", adopte une multiplicité de formes et naît d'une multitude de procédés. Elle touche aussi bien le dialogue que la scène, l'acte, la pièce ou l'ensemble de l'œuvre, comme précisément nous le montrerons au cours de cet exposé. Elle peut se manifester sur le mode particulier de la symétrie, de l'inverse, mais aussi sur celui du renvoi, de la répétition ou de l'amplification. L'exemple le plus frappant de symétrie interne limitée à une scène est l'échange entre Pyrrhus et Agamemnon dans *Les Troyennes* où s'opposent, sans synthèse possible, violence et modération, jeunesse et vieillesse, présent et passé, en un dialogue dont le rythme même souligne, par la longueur adaptée des répliques, le caractère profondément antithétique. Lorsque cette structure déborde le cadre de la scène pour s'étendre à l'acte, elle se fait plus délicate d'interprétation, comme dans *Agamemnon*, qui nous propose deux dialogues successifs au cours desquels Clytemnestre soutient, à quelques minutes d'intervalle, deux thèses parfaitement opposées. *Les Troyennes* pourront apparaître, de ce point de vue, comme l'application la plus systématique de ce procédé. Le sens même de la pièce est lié à la structure binaire qui définit deux espaces, deux mondes, celui des vivants et celui des morts, des hommes et des femmes, des vainqueurs et des vaincus, autour de deux tombeaux, celui d'Hector et celui d'Achille. Un double meurtre, prétexte à un double récit, vient clore la tragédie<sup>10</sup>. La dualité prend aussi la forme du renvoi ou de l'amplification. Les prologues du *Thyeste* et de l'*Agamemnon* mériteraient d'être étudiés en ce sens : de l'un à l'autre les rappels, les souvenirs sont multiples et surprenants, et l'un fut sans doute composé en fonction de l'autre. Des *Troyennes* à *Agamemnon*, le mode de renvoi est différent : le récit du messager de l'*Agamemnon* semble constituer la suite exacte des *Troyennes* lorsque le récit, sur le mode épique, reprend l'action au point même où elle s'était arrêtée, au dernier vers des *Troyennes*, nous laissant par là-même entendre que l'action de l'*Agamemnon* est tout entière hantée par le souvenir de ces *Troyennes*. Ainsi, le souvenir

<sup>4</sup> Cf. G. PICONE, "La Medea di Seneca come fabula dell'inversione", 1° seminario di studi sulla tragedia romana, dans *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica*, IV-V, Palerme 1987, p. 181-192.

<sup>5</sup> "Il *notos* nel teatro di Seneca : la struttura dell'inversione", *Dioniso* LX, 1, 1990, p. 64-74.

<sup>6</sup> Cf. M. G. SESSA, "Corrispondenze simmetriche in Seneca tragico", dans *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica*, II-III, 1984-1985, p. 69-78.

<sup>7</sup> "Nomen sacrum. Medea and Other Names in Senecan Tragedy", *Maia* XXXIV, 1982, p. 241-246.

<sup>8</sup> *Les monstres de Sénèque*, Paris, 1995, p. 163-164.

<sup>9</sup> *Op. cit.* p. 170-171.

<sup>10</sup> Cf. F. DUPONT, *La fureur et la mémoire*, thèse d'Etat, Université de Paris IV-Sorbonne, 1981.

d'une première pièce pourrait-il se lire ou s'entendre, dans une œuvre postérieure (si nous pouvions admettre qu'*Agamemnon* fut écrit après *Les Troyennes*) comme une extension de l'espace scénique, une "histoire dans l'histoire" et presque une pièce, dans la pièce si l'on considère que le messager devait mimer son récit, lui conférant ainsi une force scénique particulière. Enfin, certaines *ekphraseis topou* de nos tragédies sont conçues à la fois, bien sûr, comme des références virgiliennes et des *loci horridi*<sup>11</sup> mais aussi, selon nous, comme des *loci amœni* inversés sur lesquels nous ne saurions nous étendre aujourd'hui. Dans ce cas, le système du renvoi prend, comme référence implicite, la littérature latine en général, constituant ainsi l'une des variantes de l'allusion littéraire<sup>12</sup>.

Quel critique n'a pas noté, au détour de telle ou telle analyse littéraire ou mythologique, la capacité symbolique conférée à Médée de renverser l'ordre du monde ? Médée est la femme virile, maîtresse du Chaos, qui menace d'installer sur terre les Enfers, celle dont le nom est lié à l'ordre et au désordre<sup>13</sup> ! Chez Sénèque, la magicienne peut faire pousser des moissons en plein hiver<sup>14</sup>, faire remonter les fleuves vers leur source...<sup>15</sup>. Ce sont là les données d'une tradition littéraire exploitées par Euripide puis par la littérature latine dont notre texte s'empare pour en faire non plus un simple thème, mais un élément tragique lié au sens de la pièce et, peut-être, de l'œuvre tout entière. On a déjà souligné que Médée, personnification (ou divinisation ?) du désordre naturel était devenue chez Sénèque, par le biais précisément du passage de *mater* à *malum* et à *monstrum*, la référence ultime, inévitable dans d'autres tragédies : elle est la mère, la femme faite monstre<sup>16</sup>. L'allusion va, chaque fois, au-delà du simple plaisir très latin de la citation : Sénèque promène son lecteur dans son œuvre d'une pièce à l'autre, d'un personnage à l'autre comme pour marquer leurs liens. Dans

<sup>11</sup> A propos de ces *loci horridi*, cf. G. PETRONE, "Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca", Atti del 1° seminario di studi sulla tragedia romana: Palermo, 26-27 octobre 1987, dans *Quaderni di cultura e di tradizione classica* n° IV-V.

<sup>12</sup> Cf. *Hercule Furieux*, v. 658-672 et surtout v. 698-706, où après une évocation très allusive du *locus amoenus* fameux d'Enna, le lecteur découvre, comme à l'envers du miroir, le paysage inverse, un *locus horridus*, les Enfers.

<sup>13</sup> Cf. M. DETIENNE, "Le navire d'Athéna", *Revue de l'Histoire des Religions*, 1970, p. 133-177 ; F. DESBORDES, *Argonautica. Trois études sur l'imitation dans la littérature antique*, Latomus, Paris, 1979 ; A. MOREAU, *Jason et Médée. Le va nu-pied et la sorcière*, Paris, 1995...

<sup>14</sup> V. 750.

<sup>15</sup> V. 760.

<sup>16</sup> Cf. C. SEGAL, art. cit.

*Phèdre*, Hippolyte cite Pasiphae et Médée<sup>17</sup>, dans *Agamemnon*, Clytemnestre évoque des modèles de criminelles et cite, sans les nommer, Phèdre et Médée<sup>18</sup>.

Médée n'existe, semble-t-il, en littérature, que "par opposition à", "en référence à". Lorsqu'elle-même devient modèle ou référence, elle se fait le modèle du paradoxe révoltant, de l'impossible et pourtant réelle coexistence de *mater* et de *monstrum*. Chez Sénèque en particulier, elle semble n'être plus que cela : la contradiction, l'envers des choses (dans les chœurs qui chantent le mythe des Argonautes, elle est le voyage retour, la réponse, le châtement<sup>19</sup> ; ou bien elle rêve de transporter, d'installer les crimes du Phéacien à Corinthe<sup>20</sup> ou, double renversement des choses qui nous ramènera au point de départ, de revenir en arrière pour devenir à nouveau la vierge d'antan<sup>21</sup>). La nature très particulière du personnage n'avait d'ailleurs pas échappé à Horace<sup>22</sup>, qui évoque Médée en la liant à Ino, créant ainsi un couple antithétique où l'indomptable fierté de la première (*ferox*) s'opposait aux pleurs de la seconde (*flebilis*). L'opposition est porteuse de sens et Sénèque en a tiré parti, nous semble-t-il. Dans ses tragédies, deux autres mères apparaissent en effet, mais en larmes, comme Ino : Hécube et Andromaque. Chez Sénèque, Médée semble souvent se définir par rapport à elles, ce qui confirmerait l'opinion de plusieurs critiques pour qui *Les Troyennes* seraient antérieures à *Médée*<sup>23</sup>. Les relations qui unissent *Les Troyennes* à *Médée* semblent en tout cas témoigner de l'étrange structure de l'univers tragique sénéquien. Tout, en apparence, oppose ces deux "types" de femmes et il y a loin de la terrifiante sorcière aux pauvres Troyennes déchues et endeuillées, loin du triomphe infernal de celle-là aux pleurs sans fin des autres. Ce n'est pas en termes de caractère ou de psychologie que nous raisonnerons donc, mais en termes de construction dramatique, de thèmes, de renvois symboliques, de sens.

À maintes reprises au cours de la pièce, Médée s'attache à se présenter sur le mode de la revendication et du défi (avec cynisme, dirait la critique psychologique) : ces répliques insistent toujours sur les traits les plus surprenants, choquants, avec cet art du paradoxe qui la conduit à se poser, elle et ses actes, comme l'ultime contradiction, la négation incarnée. Trois thèmes obsessionnels sont concernés par ce travail de négation, d'opposition : le *partus* (l'enfantement), le *pignus* (le gage d'amour) et, par conséquent,

17 V. 688 et 697. Le second passage de *Phèdre* est peut-être dérivé, selon C. SEGAL, de cette évocation de Médée comme *malum / monstrum* et, par conséquent, postérieur.

18 *Agamemnon*, v. 117-120. La tradition rhétorique joue ici son rôle, bien entendu, et le même phénomène de citation des grandes criminelles apparaît aussi chez Ovide (par ex. *Art d'Aimer*, I, v. 283-350 sur le thème des amours monstrueuses).

19 *Médée*, chœurs 2 et 3 et v. 238-239 : *Argo reuersa*.

20 V. 44-45 : *Quodcumque uidit Pontus aut Phasis nefas / uidebit Isthmos*.

21 V. 982-986.

22 *Art Poétique*, v. 123 : *Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino*.

23 Cf. les datations de L. HERRMANN, *Le théâtre de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 78-147 (*Médée* serait la dernière des tragédies de Sénèque, écrite en 61-62) ; de P. GRIMAL, *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, 2<sup>e</sup> ed. Fayard, 1991, p. 424-431 (*Médée* fut composée pendant la retraite, *Les Troyennes* auraient été écrites pendant l'exil) ; d'A. ARCELLASCHI, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, École française de Rome, 1990, p. 329 sqq. (*Médée* semble avoir été composée entre l'automne 63 et l'été 64).

l'*amor* (l'amour). Loin d'être envisagées en elles-mêmes, ces notions sont toujours en relation sémantique et, nous le verrons, littéraire, avec d'autres notions péjoratives. L'amour de Médée n'est pas l'amour en soi, mais l'inverse proportionnel de sa haine qui permet de la mesurer : aux vers 397-398, la structure en miroir est indiscutable : *si quaeris odio, misera, quem statuas modum / imitare amorem*; ("Tu cherches, infortunée, jusqu'où doit aller ta haine? Qu'elle soit à l'image de ton amour."). Elle même ne se conçoit que sur le mode duel, à la fois mère et épouse, mais toujours en conflit intérieur : v. 927-928 (quand, on le sait, la Romaine modèle est à la fois épouse et mère) : *Ira discessit loco / materque tota coniuge expulsa redit* ("Ma colère a quitté la place et la mère reparait qui a tout chassé de l'épouse."). Le conflit mère-épouse sous-tend un autre conflit, implicite, le conflit haine-amour.

Les vers 135-136, par l'expression *saeuit infelix amor* définissent une relation amour-crime plus délicate, bien que liée elle aussi à l'idée de degré : les crimes mesurent l'intensité de l'amour. Cet *amor* est défini, donc, de deux manières : d'abord par l'association paradoxale *saeuit... amor* (le crime est indissociable d'un amour dont il est l'inévitable produit) et par l'opposition en miroir *odium-amor*, où la haine, ultime mesure de l'amour, peut se substituer à lui. Nous retrouvons le même genre de relation paradoxale autour du mot *partus*.

Dès les premiers vers<sup>24</sup>, Médée évoque le *partus* sur le mode de l'ambiguïté : *Iam parta ultio est / peperit* ("Ma vengeance est déjà née : j'ai enfanté."). La figure *parta-peperit*, sans rien révéler d'autre qu'une inquiétante jubilation littéraire et oratoire née de la définition originale d'un acte, associe sournoisement *ultio* et *partus*, vengeance et enfantement. Médée a, de fait, accouché de deux armes. Plus loin dans le monologue, l'idée se précise<sup>25</sup>, sous une forme sensiblement différente : *maiora iam me scelera post partus decent* ("Des crimes plus grands me conviennent, maintenant que j'ai enfanté."). Le rapprochement *partus/scelus*, envisagé sous l'angle du degré, de l'intensité, se présente, dans le texte, comme l'interprétation, le commentaire textuel du passage de *uirgo* à *mater* évoqué au vers précédent : des crimes mineurs convenaient à une *uirgo*, alors qu'une mère se définit par une plus grande capacité criminelle. Faut-il citer aussi le trop fameux dénouement qui arrache à l'héroïne ce cri des entrailles : *in matre si quod pignus etiam nunc latet, / scrutabor ense viscera et ferro extraham*? "Si un gage (d'amour) se cache encore dans mon ventre de mère, de mon épée je fouillerai mes entrailles et mon fer l'en arrachera", passage qui n'est que l'aboutissement verbal et dramaturgique des définitions paradoxales qui précèdent, travail sur l'expression qui constitue selon nous l'essentiel de la tragédie (dans *Médée*, les actes ne s'accomplissent en effet qu'une fois les notions clairement définies selon cette loi de contradiction : avant même la violence de l'acte, il y a toujours la violence et la puissance du langage).

Or, dans tous les passages que nous venons de citer, et même si la référence est aisément compréhensible parce qu'elle relève du bon sens et d'une logique naturelle,

<sup>24</sup> V. 25-26. C.D.N. COSTA, *op. cit.*, p. 65, note à propos de ces vers qu'ils annoncent déjà le meurtre des enfants: "In any case we have here the first hint of the fate of M.'s children... and contrast Euripides' Medea who decides only at a later stage to kill her children."

<sup>25</sup> V. 50.

une autre référence semble toujours possible : le rapprochement *ultio/partus* des v. 25-26, puis *partus/scelus* du v. 50 se fonde sur la notion implicite "d'arme" et plus précisément "d'arme enfantée", de "crimes enfantés", tandis que le mot *pignus* à la fin de la pièce évoque sans le nommer l'amour conjugal. Or Sénèque nous fournit lui-même certaines références littéraires, personnelles, susceptibles d'éclairer d'un autre jour le texte de *Médée* : il s'agit d'un certain nombre de passages des *Troyennes*.

Hécube n'est-elle pas en effet celle qui accoucha d'une torche, mettant, même involontairement, le feu à Troie ? Les données du mythe insistent généralement sur le rêve prémonitoire d'Hécube. Sénèque, quant à lui, donne à son personnage les mots de l'amère revendication, ou de la sublime ironie : *facibus ardetis meis*<sup>26</sup> "ce sont mes torches qui vous consomment", dit-elle. Du temps où, *gravidā*, elle portait Pâris<sup>27</sup>, elle entretenait déjà une relation privilégiée avec le destin tragique de Troie : elle le présentait, le prédisait, pour l'avoir ressenti dans ses propres entrailles. Dans une longue analyse consacrée aux *Troyennes* de Sénèque, F. Dupont<sup>28</sup> interprétait cette partie du prologue comme la revendication très sénéquienne d'un crime susceptible de la hausser au rang d'héroïne noire et de la transformer en l'un de ces criminels qu'ailleurs elle définit en ces termes : "Seul un crime inouï et inhumain, un crime d'au-delà le bien et le mal, peut les restituer d'emblée et totalement dans la plénitude de leur être, qui est en même temps négation de l'individualité. Ils accèdent alors à un état héroïque, dont seul un langage paradoxal peut, à la rigueur, suggérer la sur-humanité"<sup>29</sup>. Dans les deux tragédies, cela est vrai, le crime du *partus* n'existe que par le biais d'un langage paradoxal. Mais si, dans le cas de *Médée*, le paradoxe est tragiquement efficace et préparatoire à l'acte proprement dit, il se révèle, dans *Les Troyennes*, douloureusement inutile, parce que le jeu de langage *facibus ardetis meis* intervient a posteriori, comme la constatation d'une ironie tragique ou comme le malheureux essai, voué à l'échec, d'un tout dernier trait de grandeur sénéquien. Ce qui, selon nous, caractérise Hécube, est précisément l'impossibilité de parvenir à la surhumanité criminelle par le langage paradoxal. Ce qui la rend de fait surhumaine (mais nous nous éloignons de notre propos), c'est l'accumulation de malheurs sur sa personne<sup>30</sup>. Le jeu verbal sur le *partus* fonctionne donc de manière exactement inverse pour Hécube et pour *Médée*.

Ce travail du paradoxe sur *partus* se double et s'enrichit d'un autre jeu, purement spéculatif et rhétorique, et toujours cause de jubilation : pour mieux se venger, *Médée* regrette de n'avoir pas mis au monde, "comme la Tantalide" dit-elle, une *turba* de quatorze enfants<sup>31</sup>. Les mots écartelés, tirés au-delà de leur sens, ne renvoient plus qu'à une réalité subjective, puisqu'elle se considère comme "stérile", *sterilis in pœnas*, devant

26 *Tr.* v. 40.

27 *Tr.* v. 36.

28 *La Fureur et la Mémoire*, thèse d'Etat, Paris IV Sorbonne, 1981. chap. *Les Troyennes*.

29 "Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque", *Actes du IXe Congrès de l'A.G.B.*, Rome, 1973, p. 447-458.

30 Cf. *Tr.* v. 988-989 et 1060-1062 (*Quoscumque luctus fleueris, flebis meos*), ainsi que les références de Sénèque à Hécube dans son œuvre morale.

31 *Médée*, v. 954-956 : *Vtinam superbae turba Tantalidos meo / exisset utero bisque septenos parens / natos tulissem !*

l'ampleur de sa haine et de la vengeance projetée. Niobé, si fière du nombre de ses enfants, Niobé changée précisément en roche qui pleure et référence explicite de notre texte, dissimule une Hécube, celle qui dans le prologue des *Troyennes* invoquait la nombreuse troupe de ses enfants, ses *magni greges*<sup>32</sup>, celle aussi pour qui le passé ne fut qu'un long bonheur maternel fait de baisers partagés (*tot oscula*) entre de nombreux enfants (*tantum gregem*). Elle se voyait sans cesse entourée d'une *turba felix*<sup>33</sup>, tout comme Niobé. Hécube était la mère qui se divisait (*lassabar... diuidere matrem*), se multipliait entre tous ses enfants. Médée est, ou veut être, la mère qui se concentre sur elle-même, se replie et n'aspire au grand nombre d'enfants que pour pouvoir se mieux réduire à l'unité. Une unité clamée, unité triomphale qui se suffit à elle-même : chacun connaît sa cinglante et fameuse réponse à la nourrice qui lui rappelle qu'il ne lui reste plus rien : *Medea superest, hic mare et terras uides / ferrumque et ignes et deos et fulmina* ("Il me reste Médée et en elle tu vois et la mer et la terre / et le fer et les flammes et les dieux et la foudre") que Corneille a exprimée différemment, ne s'attachant précisément qu'à l'unité, par son "Moi, / Moi, dis-je, et c'est assez". Hécube n'est mère que multiple, Médée ne peut être qu'une (et indivisible).

Le *pignus*, c'est-à-dire l'enfant mis au monde comme gage d'amour, ce *pignus* odieux à Médée, prend, dans *Les Troyennes*, les traits du petit Astyanax, preuve vivante de l'amour d'Hector et d'Andromaque : *o dulce pignus*<sup>34</sup>, c'est ainsi que le nomme sa mère. Le *partus* existait comme objet d'un jeu de langage, le *pignus* existe comme objet d'une action. Action seulement envisagée dans *Médée*, présentée comme le plus horrible des tableaux, puisqu'il s'agit d'extraire la preuve d'amour encore cachée (*latet*)<sup>35</sup> pour la vouer à la mort, action accomplie sur scène dans *Les Troyennes*, puisqu'un acte entier est consacré à la cachette (*latere*<sup>36</sup>, *condere*<sup>37</sup>, *celare*<sup>38</sup>) du *pignus* qu'il faut sauver de la mort pour perpétuer la mémoire de l'époux disparu. Andromaque avoue plus loin que ce qu'elle aime en Astyanax, ce sont précisément les traits d'Hector (v. 646-648) : *non aliud, Hector, in meo nato / mihi placere quam te. Vivat ut possit tuos / referre uultus* ; ("Rien d'autre, Hector, ne m'est cher en mon fils que toi-même. Qu'il vive pour pouvoir me rappeler les traits de ton visage.")

Médée, au contraire, pour s'inciter au crime, s'écrie<sup>39</sup> : *uos pro paternis sceleribus poenas date* ("c'est à vous d'expié les crimes de votre père"). À l'inverse d'Astyanax, protégé parce qu'il est fils d'Hector, les enfants de Médée sont tués pour être trop bien les fils de Jason. Le jeu sur le *pignus* et la cachette s'enrichit d'ailleurs d'un autre renvoi textuel. Nous citons précédemment ces vers de Médée (v. 1012-1013) : *si quod pignus etiamnunc latet / scrutabor ense...* Ne sont-ils pas un écho très précis de ces mots

32 Tr. v. 32.

33 Tr. v. 958-960.

34 Tr. v. 766.

35 *Médée*, v. 1011.

36 Tr. v. 494, 496.

37 Tr. v. 521.

38 Tr. v. 587.

39 *Médée*, v. 924-925

d'Andromaque (v. 811-812) : *Si quid hic cineris latet / scrutabor ore?* ("Si un reste de cendre s'y cache, mes lèvres iront l'y chercher?"). La similitude du vocabulaire et des constructions est frappante ; ce sont ici *pignus* (ce "reste" de l'amour de Jason) et *cinis* (ce "reste" de l'Hector aimé) que le texte rapproche et oppose à la fois.

Point n'est besoin de prolonger encore l'analyse de ces passages pour comprendre que Médée définit sa position de mère et d'épouse par le biais précisément de deux notions fondamentales dans *Les Troyennes*, *partus* et *pignus* (et par extension *amor*), en inversant exactement les données et le sens de ces notions. Hécube en revanche apparaîtra, à travers un jeu de langue désespéré, comme l'impossible Médée, et Andromaque comme la référence positive d'un amour maternel mesuré à l'aune de l'amour conjugal.

Mais au-delà du mot ou de la *sententia*, au-delà donc des jeux tragiques que nous venons d'évoquer, il y a le dialogue et la scène. Raisonçons à présent en termes de structure dramatique : Sénèque semble avoir, dans certains passages, exploité toutes les possibilités dramaturgiques que lui offrait le système de l'inversion. Ainsi a-t-il traité, croyons-nous, l'étrange affrontement qui oppose, au cœur même de la pièce, Jason et Médée, et d'où émerge, comme le résultat d'un piège atroce où se serait laissé prendre Jason, l'idée de l'infanticide. Au cours de cette scène<sup>40</sup>, Jason fait l'objet d'un traitement littéraire très particulier et déjà souvent étudié, qui met en lumière un certain nombre de traits féminins du personnage. Nous ne reviendrons pas sur ces remarques, d'autant que nous souhaitons, encore une fois, échapper à la tentation de l'analyse "psychologique". Examinons seulement en quels termes est suggérée cette féminité et de quelle féminité précisément il peut s'agir. De son propre mouvement, avant même de rencontrer Médée, Jason se déclare déterminé à user de prières (v. 444 *precibus*) pour fléchir la Colchidienne : il est donc déterminé à se faire suppliant devant une femme. Puis, au cours des premiers vers de l'échange avec sa terrible épouse, il se présente lui-même comme l'homme qui verse des larmes : par ses larmes (*lacrimis meis*)<sup>41</sup> il est parvenu à apaiser la colère de Créon contre Médée. Or, *preces* et *lacrimae* sont l'apanage des pleureuses troyennes en général et d'Andromaque tout particulièrement, au cours des trois scènes centrales des *Troyennes*, le fameux triptyque où l'on voit un Ulysse presque inhumain tenter d'arracher à sa mère le fils qu'elle dissimule si maladroitement. Le texte ne cesse d'évoquer les larmes d'Andromaque (v. 615, 678, 717, 765, 787, 799, 807, 813). À la fin de la troisième scène, les *preces* viennent se joindre à ces larmes et font même l'objet d'un récit anecdotique sur le passé de Troie. Larmes et prières irritent bien entendu le Grec, mais jouent aussi le rôle de révélateur : en dévoilant la vérité intérieure de la victime, vérité jusqu'alors dissimulée par d'autres comportements, elles déclencheront la cruauté et la violence du meneur de jeu.

Dans la scène de *Médée* dont nous traitons, Médée joue en quelque sorte les Ulysse. Comme pris au piège de son amour paternel, ce qu'il nomme sa *pietas*, Jason s'exprime dans les termes mêmes qu'emploie une mère, surtout lorsque cette mère est Andromaque, pour exprimer son attachement à son enfant. Son amour ne supporte aucune séparation, il est prêt à braver toute contrainte extérieure : Jason pourrait braver ce beau-père, devant

<sup>40</sup> *Médée*, v. 431-559.

<sup>41</sup> *Médée*, v. 490-491.

qui, pourtant, il pleura (*non ipse memet cogat et rex et socer*<sup>42</sup>) et se déclare prêt à subir la mort et la torture plutôt que de perdre ses enfants : *spiritus citius queam / carere, membris, luce*<sup>43</sup>. Et ce sont les mots d'Andromaque qu'il trouve là, une Andromaque prête à se laisser tuer plutôt que de livrer son fils : *me, me sternite hic ferro prius*<sup>44</sup>, crie-t-elle à Ulysse au moment où il s'avance pour anéantir le tombeau d'Hector, cachette d'Astyanax.

Enfin, pour Jason, ses enfants sont une raison de vivre et une consolation dans son affliction : c'est aussi ce que représente Astyanax aux yeux de sa mère (ou Polyxène aux yeux d'Hécube) et ce cri du cœur de Jason : *haec causa uitae est, hoc perusti pectoris / curis leuamen* ("Ils sont ma raison de vivre, ils sont la consolation de ce cœur rongé de souffrances")<sup>45</sup> rappelle les mots d'Andromaque : *spes unica... afflictatae domus*<sup>46</sup> ("seul espoir d'une maison affligée") ou, mieux : *hic meos animos domat / morique prohibet* ("il est maître de mon cœur et m'interdit de mourir")<sup>47</sup>.

Hécube, elle aussi, trouvait pour évoquer Polyxène, de semblables accents : *sola nunc haec est super, / uotum, comes, leuamen afflictatae...* ("Maintenant il ne me reste qu'elle, elle est mon seul vœu, ma seule compagne, ma seule consolation dans l'affliction...")<sup>48</sup>.

Pour nos mères en larmes, comme pour Jason, l'enfant est un *leuamen* qui permet de vivre au-delà des souffrances.

Entre ces deux scènes des *Troyennes* et de *Médée*, d'autres rapprochements sont possibles. Il suffirait par exemple de comparer leur situation dans la pièce dont elles constituent chaque fois la scène centrale, le moment où tout se renverse. Il suffirait aussi de comparer leur structure : deux personnages s'affrontent dont l'un se fait suppliant, quand l'autre manifeste une volonté affirmée de destruction et de négation. Puis vient le moment du renversement, qui est aussi celui d'une ruse, d'une feinte. Enfin intervient l'aveu, aveu d'un amour si grand qu'il met Jason comme Andromaque à la merci de leur bourreau. Ulysse et Médée ont alors des mots étrangement proches et Costa a souci de le noter dans son commentaire<sup>49</sup>. Médée songe en elle-même : *Sic natos amat ? / Bene est, tenetur, uulneri patuit locus* ("Il aime tant ses enfants ? C'est bien, il est fait, j'ai découvert où il faut frapper.")<sup>50</sup>, quand Ulysse constate : *Hac, hac parte quaerenda est mihi; / matrem timor detexit* ("C'est là, là qu'il faut frapper. Sa crainte a trahi son amour maternel")<sup>51</sup>.

42 *Médée*, v. 547.

43 *Médée*, v. 548-549.

44 *Tr.* v. 680. On peut aussi rapprocher le passage des v. 558-562 et 582-586.

45 *Médée*, v. 547-548. A propos de cette scène, cf. BARTHOUIL, "Cohérence psychologique de la Médée de Sénèque", *Dioniso* 1981, p. 477-513 : "Le seul côté positif (et toujours féminin, traditionnellement) du personnage est l'amour qu'il porte à ses enfants, sa tendresse."

46 *Tr.* v. 461-462.

47 *Tr.* v. 419-420.

48 *Tr.* v. 960-961.

49 *Op. cit.* p. 119.

50 *Médée*, v. 549-550.

51 *Tr.* v. 625-626.

L'inversion des structures ne nous semble pas gratuite. Pour créer un effet de contraste, pour révéler à la pleine lumière la nature de Médée, Sénèque a imaginé de la confronter à son contraire absolu, de même qu'il opposait, comme nous l'avons rappelé précédemment, Pyrrhus et Agamemnon dans *Les Troyennes*. Jason est devant Médée comme son inverse dans le miroir. Or, la silhouette esquissée en ce miroir est bien celle d'une Andromaque ou d'une Hécube. Volontairement ou non, notre auteur en a retrouvé les traits et les accents.

Une telle structure, fondée sur le contraste et l'opposition, et qui tendrait à définir nos mères en deuil comme la référence implicite, positive, à laquelle viendrait se heurter la volonté négatrice de notre sorcière, n'aurait ni efficacité ni sens, si elle ne se développait sur un fond d'étranges similitudes. En plusieurs passages, par touches légères mais répétées, Sénèque laisse entrevoir un certain nombre d'analogies troublantes, analogies de situations ou de thèmes, brossant ainsi, pour des destins aussi contraires, une toile de fond similaire. Ainsi, notre infanticide et nos pleureuses sont-elles liées par des thèmes étrangement semblables. Nous retiendrons surtout, comme les plus significatifs, ceux de la barbarie, de l'exil, de la mer et du feu. Femmes et barbares puisqu'orientales, toutes sont confrontées à un univers à la fois grec et masculin qui représente une certaine conception de l'ordre et de la civilisation. Au sein d'un univers dont elles sont précisément victimes, elles instaurent, chacune à sa manière, leur propre loi de femmes et de "barbares", qui sera celle de l'affectivité, du lien charnel. Leur résistance même, fondée sur la notion de *fides*, très romaine, renversera les rôles et le civilisé se changera en barbare, le juste en injuste : ainsi Médée se définira-t-elle comme plus romaine que Jason ou que Créon. Médée définit Créon comme un tyran et oppose à la loi injuste du sceptre (*qui sceptro impotens / coniugia soluit*) la loi juste, naturelle, de l'affectivité ainsi que la *fides* (*et arto pignore astrictam fidem / dirimit*). Créon est le roi orgueilleux, *tumidus*<sup>52</sup>, dont les traits évoquent ceux d'Agamemnon plus jeune, ou ceux de Pyrrhus dans *Les Troyennes*. Paradoxalement, c'est Médée qui donnera à Créon les conseils de modération politique en une *sententia* qui relève de la sagesse stoïcienne, se montrant ainsi, d'un point de vue strictement politique, plus sage et plus romaine que lui : *iniqua numquam regna perpetuo manent* ("Les règnes injustes ne durent jamais")<sup>53</sup>.

Jason se voit, quant à lui, décrit par la nourrice comme celui qui n'a nulle *fides*<sup>54</sup> : *coniugis nulla est fides*, note-t-elle ("ton époux ne connaît pas la fidélité"). Or l'absence de cette *fides*, qui fait précisément le Romain civilisé, tend à rapprocher Jason du barbare que peut caractériser la mauvaise foi.

*Les Troyennes* posent les mêmes questions : l'univers grec, qui se prétend civilisé, est dépourvu de toute *fides* (cela apparaît notamment au cours de l'affrontement déjà évoqué entre Ulysse et Andromaque) et l'un de ses plus illustres représentants, Pyrrhus, y est assoiffé de sang. Après le récit de la mort d'Astyanax, Andromaque développe une

52 *Médée*, v. 178.

53 *Médée*, v. 196.

54 *Médée*, v. 164.

théorie toute personnelle et affective de la barbarie<sup>55</sup> : même les peuples les plus cruels, les plus sanguinaires, n'égalent pas les Grecs en barbarie.

Nous évoquerons seulement, sans les développer longuement, les autres thèmes. Exil et mer sont intimement liés. À propos des héroïnes "sur le rivage", nous renvoyons à la belle analyse d'*Iphigénie en Tauride* proposée par R. Buxton<sup>56</sup> : Iphigénie au bord de la mer est une "marginale", le rivage y est lié aux notions de solitude, d'exclusion du foyer et de la communauté. L'héroïne se voit justement comparée à "Médée, Philoctète... et autres personnages tragiques". Sénèque, "bon lecteur d'Euripide"<sup>57</sup> comme l'ont noté certains, s'approprie le symbolisme d'une telle position qui contribue, d'un point de vue dramatique, à rapprocher *Médée* des *Troyennes*. L'action tend en effet à pousser la Colchidienne, peu à peu, vers le rivage, l'acculant à cette unique solution, reprendre la mer, en un impossible voyage, puisque, dit-elle à Jason, elle s'est fermé en les lui ouvrant, tous les chemins du retour<sup>58</sup>. Il en va de même pour nos *Troyennes* que la tragédie exclut peu à peu de leur propre ville pour les acculer à un rivage hostile, image d'un avenir sans espoir (il n'y a pas de Cassandre dans la pièce de Sénèque). Mais c'est un détail très précis du texte que nous souhaiterions mettre en lumière ici. Médée, analysant lucidement l'impasse où la pousse Créon, s'interroge en ces termes sur les lieux susceptibles de l'accueillir<sup>59</sup> : *Paruamne Iolcon Thessala an Tempe petam?* ("Gagnerai-je la petite Iolcos, ou le Tempe en Thessalie?") demande-t-elle à Jason. Et ce sont là les mots, le ton, l'interrogation haletante des *Troyennes* énumérant les lieux de l'exil : *Thessali montes et opaca Tempe... / an maris uasti domitrix Iolcos?* ("Irai-je dans les montagnes de Thessalie, dans l'ombre du Tempe, / ou à Iolcos, maîtresse de la vaste mer?")<sup>60</sup>.

Il est vrai que le texte d'Euripide ainsi que le fragment d'Ennius (Jocelyn, fr. CIV) qui s'en inspire proposent un semblable questionnement angoissé, mais les noms de lieux n'y sont pas aussi significatifs.

Ce seul vers de *Médée* laisse alors apparaître, image fugitive mais fulgurante, nos *Troyennes* dont la litanie, qui précisément s'ouvre sur l'évocation de ces lieux-là, pourrait alors se dérouler tout entière (même si, comme le rappelle Euripide<sup>61</sup>, Iolcos est liée à l'histoire de Médée). Au cœur même de cette tragédie de l'infanticide, Médée s'assimile à l'une de ces mères en larmes, futures exilées.

Le feu et le symbolisme du feu ont été abondamment étudiés, notamment par Segurado e Campos qui consacra un long article à l'emploi des termes *ignis*, *flamma*, *faces*<sup>62</sup> dans les tragédies de Sénèque. Nous renvoyons à ces travaux, en nous bornant à souligner l'introduction assez étonnante, sans doute originale, du thème de l'incendie

<sup>55</sup> Tr. v. 1104 : "Quel Colchidien, quel Scythe...".

<sup>56</sup> "Iphigénie au bord de la mer", *Pallas* XXXVIII, 1992, p. 209-215.

<sup>57</sup> Cf. N. LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, 1985, p. 95.

<sup>58</sup> *Médée*, v. 455.

<sup>59</sup> *Médée*, v. 454-457.

<sup>60</sup> Tr. v. 815 et 819.

<sup>61</sup> Euripide, *Médée*, v. 7.

<sup>62</sup> "O simbolismo do Fogo nas Tragédias de Séneca", *Euphrosyne*, 1972, p. 185-247.

de la ville dans la *Médée* de Sénèque. Quand Euripide évoquait seulement le feu comme l'un des modes possibles de la vengeance<sup>63</sup>, quand les *Métamorphoses* d'Ovide mentionnaient à peine l'incendie du palais<sup>64</sup>, Sénèque, lui, suggère un embrasement de la ville tel qu'on en pourra voir les flammes depuis le cap Malée ! Nombreuses sont les analogies avec l'incendie de Troie, surtout si l'on tient compte de l'hypothèse selon laquelle la date de composition de *Médée* serait voisine de celle du grand incendie de Rome en 64. Surprenant est pour nous, en tout cas, l'ironie tragique qui fait cohabiter dans les deux pièces les *faces* de l'hymen et les flammes de la ville. Les torches du mariage conduisent infailliblement à la mort et à l'anéantissement total. Ainsi Hécube et Médée sont-elles irrémédiablement liées à l'idée de disparition, de dissolution et de destruction. Hécube n'affirme-t-elle pas (v. 994-995) : *me mea sequentur fata... saeuient / ... et bella et ignes et mea et Priami mala* ? ("mon destin me suivra... et se déchaîneront la guerre, le feu, mes malheurs et ceux de Priam")<sup>65</sup>.

De quelque façon qu'elle se produise, la perte des enfants ne demeure jamais un simple événement familial et affectif : elle nous renvoie toujours à l'idée de fin, d'anéantissement total. Ces mères, Hécube, Médée, dépassent leur situation de mères pour devenir des figures du passage de la vie à la mort, de la civilisation au Chaos, de l'espoir au désespoir. Deux variations, en somme, mais inverses, sur le thème du passage de *mater* à *mors*. S'agirait-il d'une nouvelle allitération ? Si c'en est une, elle est en tout cas moins fréquente que les autres. Deux passages toutefois, l'un dans *Les Troyennes*, l'autre dans *Médée*, associent *mater* et *mors* dans un contexte intéressant. Pour *Les Troyennes* il s'agit de la grande scène des hésitations d'Andromaque forcée de choisir entre son fils et son époux. V. 652, elle décide d'envoyer son fils à la mort (et ces vers sont trop peu souvent commentés!) : *potius hic mortem appetat*, puis elle se reprend aussitôt : *poteris / nefandae deditum mater neci / uidere...* ("Mais toi, sa mère, pourras-tu le voir livré à cette abominable mort?"). Le langage, la raison, s'interdit l'assimilation, tentante, *mors - mater*.

En revanche un chœur de *Médée* (v. 647-649), associe nettement les deux termes à propos de la mort de Méléagre qui peut préfigurer la mort des enfants : *morerisque dextra / matris iratae: meruere cunctil morte quod crimen...* Le mot *mater* est encadré par deux termes indiquant la mort : *moreris* et *morte*, liant ainsi terriblement les termes.

La magicienne latine ne connaît pas, il est vrai, les belles hésitations, le doute terrible qui assaillent la Médée d'Euripide avant le meurtre. F. Jouan l'a d'ailleurs nettement souligné<sup>66</sup>. Il n'entre nullement dans nos intentions de réhabiliter le beau monstre qu'en fit notre philosophe. Nous noterons seulement que, si Jason pouvait, à l'occasion, prendre les traits d'Andromaque, la mère troyenne apparaît parfois en filigrane sous le masque même de la Médée de Sénèque. Cette dernière, qui hésite,

<sup>63</sup> *Médée*, v. 378.

<sup>64</sup> VII, 395.

<sup>65</sup> *Tr.* v. 994-995.

<sup>66</sup> "La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille", *Medeia, Cahiers du Gita*, 198 6, p. 1-17 : "Son hésitation avant de tuer ses enfants se développe sur une quarantaine de vers —très rhétoriques, et d'une rhétorique qui n'est pas entièrement convaincante."

malgré tout, en proie au conflit intérieur entre la mère (aimante) et l'épouse (vengeresse) ne s'écrie-t-elle pas *materque tota coniuge / expulsa redit* ? Ce conflit est aussi, mais en d'autres termes, celui d'Andromaque forcée de choisir entre le père et le fils, la mère et l'épouse. Il y a surtout ces deux répliques de Médée, au pathétique léger, comme esquissé, sur le thème du dernier baiser :

au v. 289 *dum extrema natis mater infigo oscula*  
 "le temps pour une mère de donner à ses enfants l'ultime baiser"  
 et aux v. 847-48 *...uadite et celeres domum*  
*referte gressus, ultimo amplexu ut fruar*

qui nous renvoient toutes deux à la déchirante prière d'Andromaque<sup>67</sup> : *dum... amplexu ultimo / auidos dolores satio* ("le temps, par un dernier baiser, de rassasier ma douleur avide."). Médée sait bien trouver les mots de la maternité troyenne, qu'ils soient feints ou sincères !

Nous aurions pu évoquer d'autres points de convergence encore, tels les prologues, qui installent les deux héroïnes, Hécube et Médée, entre Ciel et Enfers, les rendant familières de l'au-delà par l'invocation des morts ou de divinités infernales dont elles se sentent si proches. (Plus loin, l'invocation de Médée, aux vers 752 *sqq.* rappelle, mais sur le ton de la vengeance, la lamentation initiale d'Hécube<sup>68</sup>). Costa note d'ailleurs que ce prologue original de Sénèque ne doit rien à ceux d'Euripide et d'Ennius<sup>69</sup>. Nous aurions pu citer aussi le double infanticide, moins significatif à nos yeux parce que, dans les tragédies de Sénèque, on tue toujours deux enfants, avec toutefois le souci esthétique de la *uariatio*<sup>70</sup> !

Les mêmes douleurs sont ressassées. Hécube et Médée sont, chez Sénèque, deux figures ambiguës ou "ambivalentes" de la maternité souffrante : l'une parce que, mère en larmes, elle se dit ou se sait coupable en quelque sorte de ce deuil qui la touche, vaguement inquiétante d'ailleurs en certaines scènes, l'autre parce que mère meurtrière, elle reconnaît, tout en se la refusant, la voie des larmes. La synthèse serait ce que N. Loraux nomme le paradigme du rossignol<sup>71</sup>, une Procné qui tue et pleure ses enfants tout à la fois. Dans *Les Troyennes* la douleur se démultiplie en une série de pleureuses, Andromaque et les femmes du chœur, autant de figures d'un désespoir premier, celui du prologue. Elle se fera écho répandu au loin, que devront entendre et la mer et les airs tout entiers (*audiat omnis / pontus et aether*)<sup>72</sup>. Médée, pour sa part, fait sienne et seulement sienne une douleur qui, loin de se diviser ou de se répandre, crée cette figure unique d'une mère que sa blessure enfle soudain aux dimensions de l'univers. C'est précisément sa capacité à incarner l'universel qui lui confère, mais par touches légères, par renvois, par allusions (même involontaires, même inconscientes de la part de

67 *Tr.* v. 761-762.

68 *Tr.* v. 116 *sqq.*

69 *Op. cit.* p. 61.

70 Cf. dans *Thyeste*, le double meurtre des fils de Thyeste.

71 *Les mères en deuil*, Paris, 1990, p. 84.

72 *Tr.* v. 110-111.

Sénèque) sa nature duelle : elle est à la fois le Même et l'Autre, mère et stérile, vie et mort, amour et haine. Dans *Médée*, le tragique naît aussi de ces références à un autre possible, résurgences éphémères des images de la souffrance maternelle et du deuil infini.

\*