

« Si vous ne craignez rien que je vous trouve à plaindre ». Violence et pouvoirs dans la *Medée* de Corneille

Zoé SCHWEITZER
Université Jean Monnet

Les crimes de Médée ont ceci de particulier qu'ils sont à la fois banals et choquants, faits divers¹ et forfaits inouïs sans exemple ; l'infanticide de Médée n'est pas celui d'Hercule. Sa violence ne ressemble en rien à l'improbable festin de Thyeste, pourtant elle est également considérée comme paroxystique dès l'Antiquité et suscite l'intérêt des théoriciens et des dramaturges. Corneille est l'auteur de l'une de ces réécritures, jouée en 1635 et publiée en 1639. Cette pièce, comme d'ailleurs les autres Médée écrites entre le XVIe et le XIXe siècle n'a pas été montée récemment au théâtre. À cet égard, elle se distingue des Médée antiques ou modernes qui ont souvent intéressé les metteurs en scène ces dix dernières années qu'on pense, pour ne citer que les plus célèbres, à Jacques Lassalle (Euripide), à Jean-Louis Martinelli (Max Rouquette) ou encore à Anatoli Vassiliev (Heiner Müller). Le succès du sujet corinthien sur la scène contemporaine conduit à penser que cette histoire tragique rencontre les interrogations et les préoccupations de notre époque et constitue un objet digne d'intérêt en terme de mise en scène.

L'histoire semble simple, sa conduite est linéaire et le propos clair : montrer les ravages des passions, en particulier féminines. Pourtant le sujet corinthien et son héroïne s'avèrent difficiles à interpréter, comme si la simplicité dans la progression de l'intrigue n'en assurait qu'en apparence la lisibilité pour mieux permettre d'interroger ce qui ne l'est pas habituellement. La violence radicale du personnage n'est pas univoque comme on pourrait tout d'abord le penser. Sa radicalité même amène à questionner l'univers fictionnel dans lequel elle prend place, c'est-à-dire à réfléchir à ses présupposés idéologiques, à son ordre, en adoptant une approche politique ou *gendered*, et à interroger le genre même qui la représente, dont le propre est de susciter le plaisir des spectateurs en représentant des faits effroyables de la façon la plus efficace possible. Autrement dit, l'intelligibilité de l'intrigue et la radicalité des actions motivées par une extrême violence sont des vecteurs de questions, d'autant plus pertinents qu'ils portent le masque de la simplicité. Rappelons que l'infanticide – à l'origine de la notoriété et du succès de cette histoire – est une invention de théâtre.

L'histoire peut sembler plus proche du fait divers que de la tragédie si on la résume à la vengeance d'une épouse abandonnée par un mari adultère. Pourtant, la pièce débute de manière singulière d'un point de vue dramaturgique avec la question programmatique de la scène 1 « Dieux ! et que fera-t-elle ? » (v. 9), comme si la pièce ne s'intéressait qu'au dénouement proprement dit du drame.

Médée n'est pas seulement une figure de la mythologie connue d'un public savant amateur des *Métamorphoses* ou de tragédies antiques. Pour prendre la mesure de ce sujet et

¹. Arlette Farge rappelle, par exemple, que l'infanticide est probablement le crime féminin le plus courant au XVIIIe siècle. Voir « L'espace public de la criminalité féminine », dans *Figures de femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, dir. L. Cadiet, F. Chauvaud et alii, Paris, Presses de la Sorbonne, 2010, p. 22.

comprendre le contexte dans lequel écrit Corneille, il faut avoir conscience que le personnage principal apparaît dans des textes de registres différents et dans des domaines de savoirs divers et c'est justement sa violence, perçue comme paroxystique, qui explique sa fortune. La violence de Médée connaît un important retentissement parce qu'elle rencontre, sinon incarne, les craintes et les phantasmes d'une époque.

Une première tragédie maladroite ? Deux débats critiques

Un auteur sous influence ?

Corneille écrit à M. de Zuylichen que Sénèque seul a influencé son travail² et on observe des reprises littérales du texte latin, au point qu'on a parfois pensé qu'il s'agissait davantage d'une traduction que d'une réécriture si bien que cette pièce ne serait pas encore cornélienne.

Les emprunts sont, en effet, nombreux, concernant aussi bien la conduite de l'intrigue que l'expression des personnages. La construction doit beaucoup à Sénèque, qu'il s'agisse de la situation initiale, du déroulement des scènes, des crimes ou du dénouement qui montre un héros défait et une coupable impunie s'enfuyant triomphale sur un char ailé. Pour André Stegmann, les principales scènes de la *Médée* de Corneille viennent de la pièce latine (I, 4 ; II, 2 ; III, 3 ; IV, 1 ; V, 2 et 6)³. En matière de merveille ailée, les deux œuvres se ressemblent également puisque Corneille se félicite de reprendre à Sénèque la réplique qui annonçait sa venue (Sénèque, v. 975 ; Corneille, IV, 5, v. 1279), évitant ainsi la critique adressée à la *Médée* grecque par le Stagirite qui comparait ce char insuffisamment préparé à un *deus ex machina*⁴. La langue renforce cette interprétation car les passages traduits paraissent souvent les morceaux les plus réussis.

Néanmoins cet aspect sénéquien ne résiste pas à une lecture plus approfondie qui montre qu'en quatre domaines, le dramaturge a procédé à d'importantes modifications ou inventions, faisant de cette œuvre bien davantage une réécriture qu'une adaptation.

Le conflit de volontés, essentiel pour la tragédie de vengeance, qui oppose Jason et Médée (III, 3) est certes largement inspiré des vers 477-562 de la *Médée* latine, de même que les conflits intérieurs (I, 2, v. 161-172 et V, 2) ; mais Corneille introduit des passages

². Épître de Corneille à M. de Zuylichen [Constantin Huygens], 6 mars 1649 au sujet de l'édition de 1648 (*Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, t. I, p. 1376-1377) : « Vous n'y trouverez rien de supportable qu'une *Médée*, qui véritablement a pris quelque chose d'assez bon à celle de Sénèque et ne l'a pas tellement défigurée qu'il ne lui reste une partie de ses grâces. » Et Corneille ajoute vingt-huit vers latins (trad. Marty-Laveaux, reprise par G. Couton, *ibid.*) : « Cette femme, s'il est permis de voir les taches des anciens, Euripide l'a présentée aux Grecs, tremblante et adressant à Créon d'indignes prières : Sénèque, aux Latins, cruelle et terrible à l'excès pour Jason, pour Créuse. Nous nous l'avons offerte aux Français, gonflée d'orgueil, emportée par la fureur ; tandis qu'elle se répand en invectives, reprochant ses nombreux attentats ou plutôt les nombreux bienfaits de son criminel amour, il ne fait ni farouche emportement dans ses menaces, ni crainte non plus de la vengeance qu'on lui prépare. Ma Médée ne doit rien au poète grec, mais infiniment au latin : ces poisons, ces lamentations, ces cruels élans de l'épouse abandonnée, balancés par l'amour maternel, tant de sentiments qu'elle revêt et dépouille tour à tour, qui font la douleur de la mère et l'audace de l'épouse, tous ces mouvements dignes du cothurne tragique, que tous admirent sur la scène, jeunes et vieux. C'est là, là seulement ce que je lui ai pris ; voilà ce que d'une veine facile et abondante, dans de doux vers, qui toutefois n'ont rien de bas, mon style industriel, souvent, hélas ! trop peu sûr interprète, a détourné à notre usage. J'y ai ajouté bien des choses de mon fonds, mais qui soutiendraient mal la comparaison avec mes habiles larcins, mes emprunts retravaillés. Cette *Médée*, vieille ainsi tout à la fois et nouvelle, une nombreuse assemblée l'a reçue avec un murmure favorable ; lisez-la et peut-être la goûterez-vous. »

³. André Stegmann, « La Médée de Corneille », dans J. Jacquot (éd.), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1963, p. 113-126.

⁴. Aristote, *La Poétique*, ch. 15, 54a33-54b7 ; Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. III, p. 179-180.

délibératifs qui permettent non seulement de rééquilibrer les rôles entre les deux personnages principaux, mais aussi de tirer des effets tragiques nouveaux de ces situations de dilemme, que l'on peut attribuer aussi bien à Hardy qu'à Sénèque⁵.

En matière de distribution des personnages, Corneille s'écarte sensiblement de Sénèque. D'une part, il emprunte à Euripide le personnage d'Égée dont il renforce le rôle puisque le roi d'Athènes est désormais l'amoureux infortuné de la princesse de Corinthe et, à ce titre, un double en mineur de Médée. D'autre part, il compose des personnages nouveaux en faisant de Créuse un véritable personnage, et non plus seulement une fonction, et en introduisant un personnage nommé Pollux, auquel son statut d'Argonaute confère une relative liberté de ton qui lui permet d'être à la fois conseiller et confident. Ces modifications détiennent trois fonctions : rééquilibrer les rapports de force en diminuant la responsabilité de Médée qui n'a plus un rôle prépondérant comme chez Sénèque, améliorer la vraisemblance (Corneille développe cet aspect dans l'« Examen ») et faire entendre des points de vue variés ce qui a pour effet de complexifier l'interprétation.

Concernant l'agencement des faits Corneille apporte trois modifications, essentielles pour l'élaboration et le déroulement des crimes : les enfants sont réclamés par Créon pour sa fille (II, 3, v. 493-496), le délai d'un jour accordé spontanément, et non demandé par Médée (II, 3, v. 504), enfin la robe est exigée par Créuse (II, 4, v. 565-572), et non offerte par la Colchidienne à sa rivale. Elles contribuent à renforcer la vraisemblance et à atténuer la culpabilité de la criminelle.

La scénographie des meurtres et du dénouement montre l'inventivité de Corneille tout en étant révélatrice des contraintes et des libertés qui pèsent sur un poète tragique dans les années 1630. L'infanticide a lieu dans la coulisse, en revanche Créon et Créuse meurent en scène sous les yeux des spectateurs. Corneille choisit de ne pas imiter Sénèque et de se conformer à la recommandation d'Horace pour l'infanticide, mais propose un traitement original du premier crime. De plus, il introduit deux morts supplémentaires au dernier acte. Motivés par une douleur si violente qu'elle en est insupportable, les suicides de Créon et de Jason confèrent une tonalité pathétique nouvelle au dénouement et accroissent la terreur suscitée par Médée en représentant les effets de ses crimes.

Les choix de Corneille manifestent certes l'influence de Sénèque mais aussi le travail de sélection d'un jeune dramaturge amateur de spectaculaire, comme en témoignent certains ajouts (usage de la baguette en IV, 1 ; anneau d'invisibilité et hologramme en IV, 5) qui sont révélateurs du goût d'une époque.

Au lieu de considérer les emprunts à la tragédie latine comme révélateurs d'une œuvre peu personnelle, on peut au contraire penser qu'ils participent d'une stratégie textuelle qui consiste à faire des allusions pour signifier une violence qui ne peut plus être dite explicitement. Il peut s'agir d'un écho thématique, ainsi du plaisir que procure la souffrance infligée à autrui. La cruauté, présente au début de la pièce de Corneille comme un but à atteindre et au dénouement comme une réalité, se manifestant par des douleurs physiques et morales intenses, progresse en même temps que l'intrigue et unifie la tragédie. Se trouve ainsi rappelée discrètement la délectation coupable de l'héroïne de Sénèque. Dans cette perspective, la pièce de Corneille peut être considérée comme un théâtre de la cruauté parce que s'y trouve recherchée la souffrance de l'adversaire considérée comme une source de plaisir. L'intertexte permet d'accroître la violence du texte de façon latente. La lenteur, exploitée lors de l'accomplissement de l'infanticide chez Sénèque, est reprise de façon discrète, à la fois déplacée lors du régicide, et atténuée puisqu'on entend le point de vue de la

⁵. Je reprends l'analyse d'E. Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille : 1553-1640. Le Thème de la vengeance*, Paris, Champion, Études et Essais sur la Renaissance, 1962 (rééd. 1994), p. 383-384.

victime Créuse, et non de la criminelle (V, 5, v. 1461-1468). Bien qu'atténuée, cette lenteur rappelle au lecteur éclairé l'usage scandaleux qu'en fait Sénèque⁶.

Une pièce hétérogène ?

On a souvent considéré que les situations et les caractères n'étaient pas toujours conformes à ce que l'on pouvait attendre d'une tragédie.

La pièce paraît poreuse à la comédie du fait de la présence d'un barbon amoureux, rendu très risible par son dépit, et de situations comme l'enlèvement manqué de Créuse ou l'enjouement du personnage masculin qui s'apprête à faire un heureux mariage après avoir délaissé une ancienne épouse. Néanmoins la pièce ne s'achève pas comme les deux rivaux pouvaient le penser au début : Égée qui craint le pire sort dans sa prison et déplore son honneur perdu retrouvera sa gloire avec son trône, tandis que Jason qui espère une issue heureuse éprouvera le pire des malheurs : le personnage qui se pensait tragique connaît une issue heureuse, tandis que celui qui se dépeignait en galant de comédie termine en héros tragique. Les personnages ne sont pas strictement déterminés et l'unité de caractère semble faire défaut. Égée est un personnage comique qui devient pathétique lorsqu'il décrit avec lucidité son sort en prison. Il oscille aussi entre deux rôles, à la fois barbon de comédie et roi qui sert de contrepoint politique à Créon et Jason, concevant le mariage comme une alliance politique, attachant de l'importance à la voix de ses sujets et ne méconnaissant pas ses dettes. Le Jason de Corneille ressemble à un héros épique déplacé dans un univers galant. En outre, mû par l'intérêt et devant sa gloire à des conquêtes féminines, il manque de dignité et de noblesse.

L'instabilité générique et le manque de cohérence dans les registres déployés seraient révélateurs des maladresses d'un dramaturge écrivant sa première tragédie, ils peuvent appeler une autre interprétation si on les considère à la lumière du contexte, celui d'une époque où s'élabore une nouvelle conception du genre tragique.

Une première hypothèse consiste à penser qu'il s'agit pour Corneille d'éprouver les frontières de la tragédie en se demandant dans quelle mesure et à quelles conditions une passion inassouvie est tragique ou quelles sont les conditions à réunir pour que le dépit amoureux ne soit pas risible. La *Médée* de Corneille montrerait la ligne étroite qui sépare l'effet pathétique ou tragique du ridicule.

Envisager cette pièce comme manifestant l'évolution du théâtre à cette époque de débats théoriques est une seconde hypothèse. Pour E. Forsyth, *Médée* révèle la transition entre deux traditions en associant effets spectaculaires et motivations affectives des crimes. La pièce hésite « entre les deux formules léguées au théâtre préclassique par les dramaturges baroques : celle de la tragédie macabre, dont le public commençait maintenant à se désintéresser, et celle de la tragédie psychologique, que les auteurs n'avaient pas encore appris à manier avec assurance »⁷. Le mélange d'emprunts aux tragédies antiques et d'inventions atteste à la fois la concurrence entre les modèles grec et latin et l'entreprise d'émancipation menée par un dramaturge qui connaît parfaitement les sources de la tragédie. La présence de la galanterie doit alors être considérée comme une tentative, fût-elle inégalement convaincante, pour renouveler la tragédie antique afin de l'adapter au goût contemporain. Néanmoins, pour J. D. Lyons⁸ il s'agit moins d'opposer deux modèles, galant et tragique, que de rendre

⁶. Voir F. Lecercle, « Médée et la passion mortifère », dans F. Lecercle et S. Perrier (éd.), *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Champion, 2001, p. 239-255.

⁷. E. Forsyth, *op. cit.*, p. 388.

⁸. J. D. Lyons, « Tragedy comes to Arcadia : Corneille's *Médée* », dans C. L. Carlin et K. Wine (éd.), *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, Rookwood Press, E. M. F. Critiques, 2003, p. 198-205. Je reprends les termes et les conclusions de son analyse.

possible le passage de l'un à l'autre grâce à la progression même de l'intrigue. Les modèles sont concurrentiels au début de la pièce qui montre un monde de gens heureux confronté à une menace incarnée par un personnage de barbare, qui appartient pleinement à la tragédie. La victoire de Médée sur ses adversaires est celle du passé sur le présent, de la continuité sur la discontinuité et l'oubli, ainsi que d'un genre, la tragédie, sur d'autres, la comédie pastorale et la tragi-comédie. Une dimension réflexive se superpose à l'action tragique. Cette hypothèse explique et justifie nombre des modifications et des inventions apportées par Corneille.

Pièce de jeunesse, *Médée* fait néanmoins pleinement partie de l'œuvre cornélienne. Cette interprétation semble confirmée par la continuité qui existe entre cette tragédie et d'autres plus tardives et par la fortune des conceptions poétiques qui s'y trouvent mises en œuvre.

Présence de la politique

L'histoire de Médée est singulière en ce qu'elle ne s'achève pas par un retour à l'ordre, qu'il soit moral (la sanction de la criminelle) ou politique (la restauration d'un monarque et la reconstruction d'un royaume pacifié). Cet aspect est d'autant plus notable que deux écueils guettent le traitement dramatique du meurtre de Créon et de sa fille : il pourrait sembler peu crédible qu'une exilée, *a fortiori* une barbare, triomphe d'un puissant roi grec ; l'identité des victimes est susceptible de rendre leur meurtre choquant. Le dramaturge doit donc rendre la situation plus vraisemblable et le meurtre plus supportable. Ce double objectif suffit-il à expliquer les aménagements auxquels a procédé le dramaturge concernant le roi de Corinthe et la composition des caractères de Créuse et de Pollux ?

On peut proposer deux interprétations. La première, de type dramaturgique, consiste à penser que la présence de thèmes politiques est motivée par la vraisemblance. La tyrannie de Créon sert la crédibilité de la pièce au même titre que l'invention de l'épisode avec Nise obligée d'essayer la robe pour s'assurer qu'elle n'est pas dangereuse (IV, 3, v. 1151-1158 ; V, 1, v. 1301-1302). Mais l'on peut aussi penser que cette pièce propose une réflexion politique, en particulier sur les prérogatives du roi. En rendant les personnages plus crédibles, la tragédie se nourrit des débats contemporains et, par voie de conséquence, leur fait écho, voire les prolonge.

Portrait des figures monarchiques

Le personnage de Créon exige une attention particulière.

Pour être efficace, sa mort doit effrayer mais éviter le scandale, d'autant plus sous-jacent que la victime est un monarque et la criminelle sans ambition politique. Il est donc nécessaire que Créon ne puisse être considéré comme un bon roi : il devient un « tyran » (v. 999, v. 1223, v. 1237, v. 1238). Que ses adversaires (Médée, Égée) le désignent comme tel ne garantit pas qu'il le soit, mais Corneille lui-même dans l'« Examen » corrobore le portrait d'un Créon inique en affirmant que Médée a subi un « indigne traitement » (p. 140) et que la sentence d'exil est une « injuste violence » (p. 138). En composant un personnage (politiquement) injuste, le dramaturge peut représenter la mort d'un prince sans mettre profondément en danger l'État et éviter le scandale d'un régicide. Cette solution a également le mérite de ne pas induire de modifications du dénouement, ce qui aurait manqué à la vraisemblance du sujet.

En quel sens Créon est-il tyran ? Il faut se demander s'il s'agit d'un « mauvais roi », voire d'un tyran « de théâtre », ce qui conduit à une interprétation dramaturgique, ou bien si le caractère est conforme aux discours sur la tyrannie exposés dans les théories politiques, ce qui justifie une lecture politique. Si l'on confronte le personnage aux conceptions contemporaines du tyran, il n'est pas sans certaines ambiguïtés. Certes, il privilégie l'intérêt privé et use de sa

force, mais il est attaché au bien public, même s'il n'est évoqué qu'en second (II, 3, v. 513), et refuse de revenir sur la parole qu'il a donnée, conscient pourtant du risque qui peut en découler (IV, 2, v. 1112). C'est peut-être davantage Créuse qui agit en tyran⁹. En demandant l'unique bien de Médée (II, 4), elle méconnaît le précepte selon lequel le prince « n'est pas Seigneur absolu des biens de ses sujets, et qu'il ne peut les leur oster comme il veut »¹⁰. Pour rendre justifiable le crime de Médée, le dramaturge augmente les torts de ses adversaires dont le nombre même est accru.

Représenter Créon en tyran permet d'étoffer les affrontements entre les acteurs et de renforcer la densité de l'intrigue, tout en diminuant la violence du meurtre ; la contrainte idéologique procure ainsi un double bénéfice à la tragédie. Grâce à ce personnage complexe et non manichéen, la tragédie invite à réfléchir à ce qui définit le tyran et aux moyens d'action dont dispose un prince face à un adversaire puissant et retors tel que Médée. Mon hypothèse est que pour rendre le duel entre Créon et Médée vraisemblable et le régicide supportable aux spectateurs, Corneille se sert des conceptions politiques contemporaines ; ce faisant, à travers le cas particulier et concret que représente la tragédie, sont explorés les avantages et les inconvénients, les bénéfices et les écueils, de ces conceptions du pouvoir.

Créon n'est pas la seule figure dirigeante dans cette pièce : Créuse, Égée, mais aussi Jason et Pollux jouent un rôle essentiel, qu'il est d'autant plus important d'étudier que ces personnages ont été inventés ou renforcés par le dramaturge. En effet, l'une des solutions pour rendre éclatante la tyrannie, tout en évitant que celle-ci n'apparaisse comme une dérive possible de la monarchie, consiste à mettre en scène dans la pièce d'autres personnages, alliés ou adversaires, qui font ressortir les agissements de Créon.

Dans cette perspective, l'invention de Créuse est essentielle car cette coquette amoureuse sert à diminuer les torts de Créon en contribuant au moins autant que le roi à susciter la colère de Médée. Cela est analysable comme un déplacement de l'intrigue sur le terrain privé et passionnel, ce qui s'interprète comme une réduction de la part du politique dans *Médée*, ou bien comme une illustration du mauvais usage qui peut être fait du pouvoir, au risque de caricaturer l'abus futile et inconsidéré du pouvoir, tant Créuse paraît parfois peu réfléchie.

À travers l'affrontement entre Égée et Créon, s'opposent moins deux figures royales, l'une positive et l'autre négative, que deux modes de gouvernement : l'un agissant par décision publique, l'autre dans le secret ; l'un invoquant la force que lui confère son statut, le second recourant à la force physique sans autre justification. La tragédie de Corneille dévoile ainsi que les rois comme la barbare sont mus par leurs passions qui ont prise sur leurs comportements et leurs décisions.

Pollux n'est pas seulement un confident ni une utilité dramatique. Son statut singulier lui permet au quatrième acte de s'adresser à Créon afin de l'inciter à la prudence envers Médée, (acte IV, scènes 2 et 3) et de lui recommander de refuser le présent offert par la magicienne. Face à un Créon tyrannique, Pollux incarnerait un gouvernement impartial, mû par des

⁹. C'est l'une des singularités de la tragédie de Corneille. Peut-être ce dispositif, qui consiste à attribuer les principales actions tyranniques à la princesse, permet-il d'éviter que la pièce ne donne aux spectateurs le sentiment d'une attaque de la monarchie.

¹⁰. Pedro de Ribadeneyra, *Traité de la religion que doit suivre le prince chrestien et des vertus qu'il doit avoir pour bien gouverner et conserver son Estat : Contre la doctrine de Nicolas Machiavel, et des Politiques de notre temps, traduit de l'espagnol par le P. Antoine de Balinghem*, Douay, Jean Bogart, 1610 [éd. orig. 1595, en espagnol] (rééd. mod., *Le Prince chrétien*, Paris, Fayard, 1996). La théorie de Ribadeneyra est l'une des plus connues en son temps, comme en témoignent les rééditions (1597, 1601, 1605) et les traductions de son œuvre (latine en 1603, italienne en 1608 et française en 1610). D'une extrême clarté, elle s'oppose à Machiavel et au pouvoir absolu au nom de la religion (livre II, ch. 9) et dresse le portrait du prince chrétien dont les qualités sont la foi et la piété, la justice, la clémence, la libéralité et la magnificence, la prudence, le courage et la vaillance (livre II, ch. 44)

principes plus que par ses intérêts, comme en témoignent les maximes qui émaillent son discours.

Tous ces personnages ne servent pas seulement la progression vraisemblable de l'intrigue vers un dénouement non modifiable ; leurs rôles et leurs paroles prolongent la discussion théorique qui domine à l'époque sur la notion de souveraineté et les prérogatives du monarque. L'existence de figures alternatives du pouvoir crée un contrepoint à Créon pour mettre en valeur sa tyrannie tout en évitant une interprétation, pour le moins polémique, qui ferait de tout roi un tyran potentiel. La confrontation de différents modes d'action permet également de thématiser les principes qui fondent la légitimité de la monarchie.

Réfléchir à la souveraineté – Pour une lecture politique de Médée

En montrant l'affrontement d'un roi et d'une magicienne criminelle, la fable soulève une question d'ordre juridique et politique : comment résister à un prince injuste ? Inversement, comment résorber la violence qui menace l'État sans outrepasser le droit ? Peut-on gouverner sans recourir à la violence ? Le problème est celui de l'usage de la violence par l'État et de ses conditions de légitimité, ce qui s'avère une question déterminante pour la définition des prérogatives de l'État. La violence politique se trouve représentée sous ses deux aspects : celle qui s'exerce contre le pouvoir, avec la mise en scène de deux coups d'État, et celle qu'utilise le roi pour gouverner. Pour déterminer si la violence de Créon est ou non légitime, la pièce de Corneille remonte à ses causes et propose de distinguer la violence de l'État de celle du roi, ce qui conduit à s'interroger sur les fictions mises en œuvre par le pouvoir.

Louis Marin considère la tentative d'enlèvement de Créuse par Égée et la victoire finale de Médée comme deux coups d'État¹¹, qu'il définit comme « l'essence “baroque” de l'acte politique »¹², une « action décisive, extrême, violente, par laquelle non seulement le prince tranche et amène à une conclusion et à un résultat définitifs ce qui est en jeu dans une situation et un contexte particuliers, mais encore [...] pose son acte aux “limites” de son pouvoir »¹³. Parce qu'il est une « pratique constitutive du politique même »¹⁴, il échappe à toute théorisation dans le cadre d'un texte juridique, mais le théâtre, qui « donne à voir [...] l'acte politique par excellence », peut en fournir « une théorie virtuelle dans sa structure comme dans ses sujets »¹⁵. Louis Marin conclut : « Le coup d'État de la magicienne [...] joue et met en représentation sur la scène de la fable l'enjeu même de coup d'État du grand politique qui est de refonder l'État auquel il s'identifie en le sauvegardant. »¹⁶ Et la pièce de Corneille est définie comme « la virtualité théorique du pouvoir d'État », en révélant de manière dramatique (au sens propre) « une contradiction qui tient à l'essence de la souveraineté monarchique », et dont le « Moi » est emblématique¹⁷.

Cette approche peut conduire à minorer la singularité de l'œuvre et sa dimension proprement théâtrale, or, comme l'a démontré Hélène Merlin, l'œuvre de Corneille est une

¹¹. L. Marin, « Théâtralité et pouvoir. Magie, machination, machine : *Médée* de Corneille », dans C. Lazzeri et D. Reynié (dir.), *Le Pouvoir de la raison d'État*, Paris, P.U.F., Recherches politiques, 1992, p. 231-259.

¹². L. Marin, *Pour une Théorie baroque de l'action politique*, dans Gabriel Naudé, *Considérations politiques sur les coups d'État* [1639], éd. cit., p. 19. Hélène Merlin-Kajman discute cette conception du coup d'État dans *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et Politique*, Paris, Champion, 2000, p. 71-78.

¹³. L. Marin, *Pour une Théorie baroque de l'action politique*, éd. F. Marin et M.-O. Perulli, dans G. Naudé, *Considérations politiques sur les coups d'État* [1639]. Paris, Les Éditions de Paris, 1988, p. 19.

¹⁴. L. Marin, art. cit., p. 234.

¹⁵. *Ibidem*.

¹⁶. *Ibid.*, p. 253.

¹⁷. *Ibidem*. La contradiction est synthétisée par Louis Marin : « l'unicité et la perpétuité, la singularité et la généralité du prince, l'absoluité d'un Moi (l'État = Moi) et l'infinité de son substrat mythique ».

« *politique poétique* »¹⁸. Les cinq actes sont consacrés à l'élaboration de la vengeance de Médée, puis à son accomplissement, contre un pouvoir dont la violence lui est insupportable. Le dénouement advient sur le mode du coup de théâtre qui prend la forme d'un coup d'État. La *Médée* de Corneille force les barrières des théories politiques et juridiques pour mettre en scène ce qui échappe à ces dernières, parce que c'est cette violence, secrète puis fulgurante, qui seule peut mener à l'accomplissement de la vengeance de Médée et au dénouement. Le coup de foudre initial pour Jason a pour dénouement tragique le coup d'État qui est aussi un coup de théâtre. L'analyse de Louis Marin demeure de plus contestable dans la mesure où elle suppose qu'il n'est pas besoin d'un bénéficiaire politique au coup d'État, alors que Médée est justement ce personnage qui renverse le pouvoir sans prétendre au trône, montrant ainsi que la monarchie se réduit à la détention de la force.

Corneille, dans l'« Examen » qualifie d'« injuste violence » l'action de Créon, non celle de Médée. Est-ce à dire que la violence de l'un est condamnable et légitime celle l'autre ? L'hypothèse est excessive si l'on considère seulement le dénouement et si l'on se place dans une perspective historique et juridique, qui définit le régicide comme un parricide impie. Mais elle est intéressante, si l'on considère la chronologie des faits et la manière dont Créon et ses deux alliés, Créuse et Jason, usent de leur pouvoir ou le conçoivent.

Les stratégies et les calculs politiques des trois personnages se révèlent, en effet, fort peu adaptés pour contrer une magicienne dont la puissance et la volonté ne connaissent pas de limite. *Médée* démontrerait ainsi la faillite d'un type de gouvernement, qui tient un « discours étatiste rationaliste »¹⁹ ou d'inspiration machiavélique. Dès la première scène de la pièce et dans une formulation explicite, Jason livre sa stratégie politique : « Aussi je ne suis pas de ces amants vulgaires ; / J'accommode ma flamme au bien de mes affaires ; / Et sous quelque climat que me jette le Sort, / Par maxime d'État je me fais cet effort. » (I, 1, v. 25-28²⁰). Le syntagme « maxime d'État », ainsi que le souligne Hélène Merlin²¹, dénonce l'intérêt particulier, qui n'est jamais justifié par le bien public chez Corneille. Le roi lui-même partage une conception du pouvoir analogue à celle de Jason, lorsqu'il recommande à Créuse d'invoquer « quelques raisons d'État » (II, 3)²² auprès d'Égée.

Face à Créon convaincu de sa force mais impuissant, Médée fait figure d'antagoniste tant par son statut que par les résultats qu'elle obtient ou ses modes d'action. Sa victoire montre l'échec d'une conception du pouvoir qui confond bien public et intérêt personnel. Farouche adversaire du roi, elle le critique ouvertement (v. 382-383, 449-450, 497-498, 962-968 et 1223) et dénonce la cruauté d'une violence qui se fait passer pour faveur (demande des enfants, demande de la robe). À en croire Médée, lorsque règne un tyran, sa volonté n'est plus que violence.

Néanmoins, le fait d'user de violence n'est pas un critère suffisant pour définir le tyran, la « Violence » et la « nécessité »²³ pouvant s'allier lorsque l'exige la conservation de l'État. Trois éléments aident à déterminer si la violence est légitime dans *Médée*. D'une part, la « violence » faite à Médée ne l'est pas au nom de la conservation de l'État, mais de l'intérêt

¹⁸. H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres [...]*, éd. cit., p. 62.

¹⁹. H. Merlin, *Public et Littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 254.

²⁰. Cette version est une variante datée de 1644, l'édition originale propose : « Aussi je ne suis pas de ces amants vulgaires, / J'accommode ma flamme au bien de mes affaires, / Et sous quelque climat que le sort me jetât / Je serais amoureux par maxime d'État. »

²¹. H. Merlin, *Public et Littérature*, éd. cit., p. 255.

²². L'expression n'est plus présente à partir de 1660 car la tirade fait l'objet d'une variante, dont on peut se demander si elle n'a pas pour objet de « dépolitiser » le propos de Créon et, plus largement, la pièce.

²³. François Grimaudet, *Les Opuscules politiques de François Grimaudet Advocat du Roy & de Monseigneur Duc d'Anjou fils & frere de Roy au siege presidial à Angers. A Monsieur Forget Conseiller du Roy en son conseil privé, & president es enquestes de sa Cour de Parlement*, Paris, Gabriel Buon, 1580, f. 79v.

personnel ; le peu d'émotion suscitée par la mort de Créon et Créuse chez les spectateurs montre qu'ils n'ont pas su convaincre le public. D'autre part, si Pollux, qui désapprouve l'abandon de Médée autant que le cadeau de la robe, avait été écouté davantage, rien ne serait arrivé. Ses avis et conseils et s'apparentent à un bréviaire politique à même de garantir le roi des menaces. Les vers 1147-1150, en particulier, qui condamnent un comportement faisant fi de toute raison pour ne se préoccuper que de « plaisir », qualifie la situation présente de Créuse, mais pourrait aussi résumer la pièce tout entière : le souci de satisfaire leurs désirs a conduit Créon, Créuse et Jason à des imprudences et à des injustices qui ont créé le péril dans lequel ils se trouvent. À travers ce personnage secondaire, la tragédie montre les erreurs politiques et tactiques du gouvernement de Créon et définit, en creux, les principes qui auraient permis d'éviter un dénouement funeste. Enfin, pour être légitime, la violence de l'État doit également servir la fin principale de « l'autorité souveraine » qui est de « procurer par toutes sortes de moyens le bien de ses sujets »²⁴. Or, rien ne l'assure dans la pièce comme en témoigne, par exemple, la réaction des sujets de Corinthe qui s'inquiète du mariage de leur princesse (II, 5, v. 616-624). À la différence d'un monarque absolu, qui associe la puissance à l'autorité et veille au bien de ses sujets, n'usant de violence que pour préserver l'État, Créon agit en tyran, usant de violence seulement pour satisfaire son intérêt. La violence n'est pas légitime sous prétexte qu'elle émane du pouvoir et Créon, qui confond personne publique et personne privée, échoue.

La violence de Médée permet à Corneille de questionner une conception du pouvoir et un mode de gouvernement. Cette tragédie met en lumière certaines des composantes de la monarchie autant qu'elle interroge, à travers les manquements de Créon, les conditions du bon exercice de la souveraineté. Dès lors, la tragédie n'est plus seulement le reflet d'un débat politique, elle le poursuit et explore certaines questions, difficiles à théoriser, comme celles du tyrannicide légitime, de la fonction de la présence du roi ou des fondements de la puissance de l'État. De manière paradoxale, la présence d'une criminelle régicide permet à la tragédie de dresser le portrait du mauvais gouvernement et, parfois, d'élaborer un modèle politique positif, dont le tyran défunt est le contre-exemple.

Critique du théâtre

Paroxysme de violence et efficacité de la tragédie

Si le sujet corinthien est intéressant c'est aussi parce qu'il constitue un exemple privilégié pour les théoriciens depuis l'Antiquité. La tragédie d'Euripide, le personnage de Médée ou ses forfaits sont évoqués à plusieurs reprises par Aristote et Horace, à propos du déroulement de l'intrigue et du dénouement :

Il est correct d'opposer des objections à l'irrationalité et à la méchanceté lorsque le poète recourt sans aucune nécessité à l'irrationnel – comme Euripide pour Égée – ou à la méchanceté – comme celle de Ménélas dans Oreste. (Aristote, *La Poétique*, ch. 25²⁵)

Il est donc évident que le dénouement de chaque histoire doit aussi résulter de l'histoire elle-même, et non d'un recours à la machine comme dans Médée et dans l'Iliade pour la scène de l'embarquement : la machine ne doit être utilisée que pour les événements extérieurs à la pièce, ceux qui sont arrivés précédemment et dont l'homme ne peut avoir connaissance, ou ceux qui arriveront plus tard et qui exigent une prédiction annoncée par quelqu'un : car nous reconnaissons aux dieux le don de tout voir. (Id., ch. 15)

Médée est également sollicité pour évoquer les différents usages de la violence. Aristote considère que la situation initiale est adaptée à la tragédie :

²⁴. Cardin Le Bret, *De la Souveraineté du Roy*, Paris, Charles Quesnel, 1632, livre I, ch. I « Que c'est que la Royauté », p. 2.

²⁵. Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.

S'il y a hostilité réciproque, ce que l'un fait ou veut faire à l'autre ne suscite aucune pitié, si ce n'est par la violence même ; pas davantage s'il y a neutralité ; mais le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère –, voilà ce qu'il faut rechercher. (Id., ch. 14)

de même que la configuration du crime :

L'action peut être accomplie, comme le faisaient les anciens, par des agents qui connaissent leurs victimes et les identifient – c'est ainsi qu'Euripide fait tuer ses enfants par Médée. (Id., ch. 14)

Cependant Horace en prescrit la représentation en des termes qui ne laissent pas de susciter des commentaires :

Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius iritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator ; non tamen intus
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
(Horace, *Art poétique*, v. 179-188)

Où l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procne se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrer de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte.²⁶

Le caractère de Médée est décrit par le théoricien latin :

Aut famam sequere aut sibi convenientia finge / scriptor [...]
Sit Medea ferox invictaque, [...]. (Id., v. 119-123)
Suivez, en écrivant, la tradition, ou bien composez des caractères qui se tiennent. [...] Que Médée soit farouche et indomptable, [...].

L'histoire de Médée soulève des problèmes de vraisemblance, en particulier pour Horace, dont le traité fonde deux prescriptions sur la représentation des crimes et la composition des caractères célèbres. Les deux théoriciens s'intéressent plus particulièrement à l'infanticide, qui va connaître une immense fortune dans les théories modernes. La notion de vraisemblance s'avère plus complexe qu'on ne le pense habituellement parce que les conceptions poétiques ont été uniformisées, de la Renaissance au XVIII^e siècle, et la notion progressivement simplifiée et rabattue vers un sens moral au fur et à mesure des traductions et des commentaires d'Horace. Si l'on considère le texte latin, la vraisemblance est envisageable de trois façons : d'un point de vue pratique (qui renvoie aux contraintes matérielles propres à la scène), poétique ainsi qu'éthique et idéologique. L'infanticide met en jeu les différentes acceptions de cette notion ce qui en fait un exemple privilégié pour qui veut la définir.

Parangon de la réflexion sur la vraisemblance, l'épisode corinthien constitue aussi un sujet théorique et un défi pratique, car écrire une *Médée* revient, d'une manière ou d'une autre, à prendre position dans un débat qui engage le genre lui-même.

²⁶. Horace, *Épître aux Pisons* ou *Art poétique*, dans *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1934 (rééd. 1995).

Accroître la vraisemblance, un gage d'efficacité tragique

Atténuer la singularité du personnage et du crime permet de les rendre plus crédibles, mais il ne s'agit pas de les banaliser sinon la tragédie n'a plus d'intérêt. Corneille est pris entre l'exigence de vraisemblance concernant le crime et celle concernant le caractère, dont Corneille souligne l'importance lorsqu'il écrit qu'une « Médée fort soumise » serait incroyable²⁷. La situation relève de la gageure : comment rendre une mère infanticide crédible tout en ne représentant pas une Médée incroyable ? comment peindre une Médée terrible tout en ne rendant pas l'infanticide insupportable ? Plus généralement, à quelles conditions un théâtre qui choisit Médée pour héroïne est-il défendable ?

Pour remédier à ces difficultés, Corneille choisit de préparer et de motiver l'infanticide davantage que ne le faisaient les tragédies antiques.

Afin d'éviter une invraisemblance qui aurait trait à la nature même du crime, il s'agit de le rendre prévisible et concevable. Le personnage de Pollux y contribue par sa clairvoyance qui lui permet de deviner les crimes futurs de Médée : « Peut-être que contre eux s'étend sa trahison, / Qu'elle ne les prend plus que pour ceux de Jason, / Et qu'elle s'imagine en haine de leur père, / Que n'étant plus sa femme, elle n'est plus leur mère. » (v. 1139-1142). Le personnage se trompe néanmoins sur les mobiles, puisqu'il s'agit moins pour Médée d'éliminer des avatars de l'infidèle que de le punir en le privant de ce qui lui est le plus cher. En outre, elle n'oublie pas qu'elle est leur mère et c'est justement là que réside l'effet pathétique. Ce subtil décalage entre la prévision par un tiers (IV, 3) et le dessein avoué par la coupable (V, 2) renouvelle la tension dramatique tout en soulignant la singularité du projet de Médée, à la fois plus cruelle et plus pathétique que ne l'envisageait Pollux.

Que l'infanticide ne soit pas envisagé seulement par une femme barbare contribue également à le rendre concevable, c'est l'une des hypothèses possibles pour expliquer le projet infanticide de Jason après avoir assisté aux derniers instants de son amante. Cette invention de Corneille, qui n'a aucun succès auprès des dramaturges postérieurs, complète le portrait de Jason (il instrumentalise ses enfants depuis le début de la tragédie), et sert surtout à insérer le geste de Médée dans une logique criminelle qui fait de l'infanticide le dénouement nécessaire autant qu'inévitable de cette histoire, parce que tout parent éprouvé par son conjoint peut y songer, parce que ce crime n'est plus une vengeance disproportionnée mais se trouve motivé par la succession des événements qui composent les cinq actes.

À la question « que fera-t-elle ? », posée par Pollux dans la scène d'exposition, la réponse n'est pas immédiate ni indépendante de l'ensemble des actions commises par les personnages. La tragédie ainsi construite est conforme aux exigences d'Aristote concernant la composition de l'intrigue, et le sujet, éculé, s'en trouve par là même renouvelé.

Pour éviter que les crimes ne paraissent scandaleux, donc insupportables, il convient de motiver la vengeance et de modifier le caractère de l'héroïne afin de le rendre conforme aux conceptions des spectateurs.

Les adversaires de Médée sont présentés comme peu défendables, voire antipathiques au public. Jason s'avère si déplaisant qu'on a peine à reconnaître l'Argonaute qui conquiert la toison (I, 1 et III, 3) comme si Corneille avait accru les défauts du personnage déjà présents chez Euripide. Bien que Créon et Créuse disent vouloir se garder de la magicienne, ils paraissent au contraire l'acculer à la violence, en exigeant d'elle ses enfants et sa robe. Les deux personnages meurent faute de vigilance, sans que Médée ait eu besoin de préméditer très en amont son crime, puisque le délai nécessaire à sa réalisation lui a été offert spontanément.

²⁷. Corneille, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 132.

La Médée de Corneille gagne en vraisemblance grâce à l'alliance de traits apparemment contraires, elle est une héroïne et une femme commune, terrifiante et pitoyable. Le dramaturge a renforcé son ambiguïté en la représentant à la fois comme une mère et une barbare, qui revendique une vengeance qui semble aussi la dépasser et la désespérer. En outre, grâce à l'affirmation réitérée d'un *je* qui se définit dans l'énonciation de sa présence, dont le fameux « Moi, / moi, dis-je, et c'est assez » (I, 5, v. 320-321), le personnage acquiert une noble grandeur propre à impressionner les spectateurs. Le dramaturge a exacerbé les différents aspects du personnage antique de sorte que l'infanticide apparaisse comme une possibilité qui s'est imposée à l'exilée au fur et à mesure des coups reçus de ses adversaires. Le dramaturge réussit à représenter une Médée héroïque et ressemblante, puisqu'elle est « *ferox invictaque* » comme le recommande Horace, tout en étant convenable par sa conformité avec la conception que l'on a des femmes à l'époque. Le personnage est vraisemblable dans la double acception poétique et idéologique. Ces modifications font de Médée une femme bien plus sensible que ne la dépeignait Sénèque, au point que l'on peut se demander si n'apparaît un problème d'éthique : excuser, fût-ce partiellement, la criminelle semble parfois frôler la justification du crime, ce qui conduit à un brouillage moral. N'est-ce pas parer le crime des habits de l'exploit et faire de ce crime un acte héroïque ? La *Médée* de Corneille se révèle plus trouble que celle des deux tragédies antiques. Ce danger a probablement bien été perçu par les dramaturges postérieurs qui ne reprendront pas cette Médée et préféreront un personnage moins volontaire, moins juridique mais plus pathétique, bref moins problématique et moins subversif.

L'utilisation d'éléments merveilleux soulève un problème d'interprétation dans ce contexte. Jugeant insatisfaisante la représentation sur scène des feux qui consomment Créuse et son père, Corneille choisit de les rendre invisibles : la vraisemblance, au sens technique, conduit à imaginer un poison si merveilleux que ses propriétés sont invisibles. Paradoxalement, le renforcement de la merveille contribue à la crédibilité de la scène. L'autre propriété de ce poison réside dans sa sélectivité, qui contribue également à la vraisemblance, puisqu'elle permet à la nourrice de porter la robe sans être contaminée, tout en soulignant la cruauté de Médée qui en « répand ou modère » (V, 5, v. 1461) les effets au gré de sa volonté. On peut se demander si ces différentes caractéristiques soulignent la puissance de la magicienne ou, au contraire, déréalisent le poison, ce qui a pour effet de distancier le crime lui-même. La même ambiguïté caractérise le char ailé conservé par Corneille pour le dénouement : à la fois il permet l'impunité, ultime facteur de scandale, mais en même temps cet objet merveilleux désigne le dénouement comme impossible. Ce comble de l'artifice atténuerait la dimension subversive de la pièce en exhibant la fiction.

À mon sens, cette *Médée* demeure scandaleuse en raison même des moyens par lesquels Corneille réussit à la rendre vraisemblable : le régicide paraît justifié tant Créon ressemble davantage à un tyran qu'à un roi. Concernant l'infanticide, soit on souligne que Médée tue ses enfants bien qu'elle les aime, mais alors toute femme trahie est potentiellement capable d'un crime extrême qui s'en trouve dangereusement banalisé ; soit on observe que le crime n'empêche pas la grandeur héroïque, comme si en légitimant la vengeance, la pièce justifiait la violence personnelle. Les différentes facettes de la vraisemblance paraissent se concurrencer, ce qui montre la complexité de cette notion.

Représenter la violence : questions théoriques et réflexions pratiques

L'épître ajoutée par Corneille lors de la publication explicite les desseins du dramaturge et justifie l'œuvre dont elle précède la lecture. Elle s'apparente à un art poétique d'autant plus intéressant que le contexte en 1639 n'est plus celui de la création en 1635, car a eu lieu la querelle du *Cid*. La représentation de l'histoire de Médée sur la scène soulève invariablement plusieurs questions : quel est le bénéfice tragique de la violence ? Quelle est l'efficacité du

spectacle criminel ? Quelles sont les conditions à réunir ? Quelles sont les visées de la tragédie ? Écrire une *Médée* conduit à une prise de position et, inversement, une tragédie sur ce sujet est lisible comme un essai appliqué de théorie dramatique.

Il me semble que cette tragédie propose une démarche réflexive aboutie : le sujet est sollicité par les théoriciens si bien que la pièce prend position par rapport à un débat et le fait de telle sorte que c'est finalement une poétique – succincte et provisoire certes – qui est donnée avec cette tragédie que l'on peut définir comme un art poétique.

« Quel spectacle d'horreur ! » (v. 1444) s'exclame Jason en voyant Créon mort et Créuse agonisante. Le spectacle est décrit comme une violence. Ce propos sur la réception amène à s'interroger sur la dimension réflexive de la pièce et, en particulier, à considérer Médée comme un dramaturge qui serait parvenu à créer un spectacle dont les effets et la réception sont conformes à ses attentes. Lorsqu'elle tâche de déterminer la meilleure vengeance, elle est également comparable au dramaturge choisissant le sujet le plus approprié. Médée imagine des crimes originaux par leur configuration et par leur intensité pour accomplir une vengeance spectaculaire, comparable à un auteur qui voudrait renouveler un sujet connu. On peut penser que se trouve ainsi défini ce qui fait une bonne tragédie et se demander si un bon sujet de théâtre est analogue à une vengeance réussie. L'analogie s'impose d'autant plus que la pièce met en scène différents spectateurs internes : un spectateur horrifié et pathétique, avec Jason, mais aussi un spectateur terrifiant avec Médée : à la fois auteur et spectateur, elle prend plaisir à la douleur qu'elle a créée. Corneille semble illustrer ainsi les dangers propres au plaisir tragique en montrant ce qu'il pourrait avoir de pervers, pour mieux signifier en creux, au contraire, ce qui fait le propre du plaisir tragique c'est-à-dire le paradoxe qui le constitue. Sa *Médée* inviterait dans ce cas à refuser toute approche morale de la tragédie et à revendiquer l'amoralité du sujet théâtral, seule façon de dégager de toute suspicion le plaisir du spectateur.

L'ambiguïté des vers d'Horace suscite de nombreuses interprétations, deux idées font en particulier l'objet de discussions. D'une part, le propos semble contradictoire entre les vers 180-181 qui affirment le primat des yeux sur les oreilles du point de vue de l'efficacité, et les vers 183-184 qui recommandent le récit et non le spectacle ; d'autre part la syntaxe très concise du vers 188 comme le terme « *incredulus* » sont interprétables de différentes façons. C'est dans ce contexte de débats théoriques que Corneille compose une pièce qui, montrant plusieurs forfaits, les traite de manière différente.

Deux crimes ont lieu pendant l'action tragique. La mort de Créon et Créuse se déroule en temps réel sous les yeux des spectateurs, révélant une pleine confiance en la *mimèsis* dramatique. Corneille s'y révèle partisan d'une acception restreinte de l'interdit qui considère que seuls sont proscrits les crimes les plus terribles. De l'infanticide, seul est visible le poignard ensanglanté, Corneille met en œuvre une poétique de la frustration spectaculaire et n'en relate pas le déroulement. Le récit, solution recommandée par Horace, est exploité à trois reprises : pour rappeler le meurtre de Pélias, au moment de l'enlèvement de Créuse et lors de la mort de celle-ci et de son père. Jason rapporte dans quelles circonstances des filles se sont rendues coupables d'un parricide en croyant accomplir un acte vertueux et souligne la cruauté, à la fois morale et matérielle, de Médée qui a obtenu le dépècement d'un roi (I, 1, v. 61-92). Le récit de ce crime irréprésentable et accompli avant le début de la pièce, renforce les attentes et les craintes suscitées par Médée qui n'apparaît qu'à la scène 4. Dans les deux autres cas, Médée est l'interlocutrice. Le recours au récit se trouve thématiquement et son usage refusé au nom de l'inutilité, lorsque la nourrice se voit interdire de relater l'enlèvement raté de la rivale (IV, 1, v. 1025-1028). Inversement, le messager Theudas est contraint de s'arrêter pour donner, rapidement, des nouvelles de ses maîtres qui viennent d'être empoisonnés (V, 1), mais leur mort sur scène rend redondant le récit de leurs souffrances. Les circonstances

de l'enlèvement ne sont pas utiles à la progression de l'intrigue et le dramaturge choisit le détail métonymique propre à suggérer dans le cas de l'infanticide, si bien que le récit comme substitut du fait représenté n'est pas mis en œuvre dans la pièce.

La pièce confronte concrètement plusieurs manières de représenter la violence, comme si elle proposait un échantillon des différents traitements possibles du crime, où manque seulement le schéma recommandé par Horace qui va s'imposer progressivement. Ce constat amène à envisager *Médée* comme une illustration et une discussion des vers d'Horace. Corneille s'y montre partisan d'un interdit réservé à certains crimes et favorable à une poétique de la frustration spectaculaire qui privilégie le détail métonymique, ne recourant au récit que lorsqu'il n'y a pas d'autre solution. La pièce apparaît ainsi comme une critique de la conception horatienne tout en révélant la liberté et les contraintes propres à la scène française des années 1630. Il convient, dans ce cas, de considérer l'épître à PTMG non comme une esquisse théorique qui résume et synthétise la pensée du dramaturge, mais comme une proposition d'entrée dans la pièce, invitant le lecteur à considérer le texte fictionnel comme un prolongement de la théorie. Il s'agit, en quelque sorte, de renverser le schéma traditionnel en envisageant l'épître théorique comme une introduction, non une conclusion ou une synthèse, qui invite le lecteur à une approche critique.

La *Médée* de Corneille semble une tragédie essentielle pour réfléchir à la violence au théâtre sous ses différents aspects et, en particulier, du point de vue générique. Tout en étant représentative de son temps, tant par ses maladresses que par ses libertés, cette tragédie se révèle complexe et propose une réflexion originale sur le théâtre qui apparaît pleinement lorsqu'on la compare avec les deux sources antiques. Avec le sujet corinthien, Corneille montre le bénéfice spectaculaire et théorique de la violence au théâtre.