



Le centre et ses activités Ressources L'équipe Réseau

Zoé Schweitzer, Médée, le spectateur de la violence.

Comment représenter la violence extrême ? Trop à distance du spectateur, elle risque d'être inapte à susciter des émotions ; trop proche de lui, elle risque de susciter l'horreur plus que la terreur, le dégoût, non le plaisir propre à la tragédie. Pour répondre à cette question, les tragédies de Médée semblent un matériau privilégié : l'infanticide est depuis Horace – *nec pueros coram populo Medea trucidet* **1** le parangon et le paroxysme du crime violent et insupportable ; il faudrait donc se pencher sur la scène de crime et étudier quelle place est conférée au spectateur.

Sénèque, faisant fi de l'interdit, montre le crime dans une scène dramaturgiquement complexe, à la hauteur de la violence du geste accompli. Peu avant de tuer son second enfant, Médée commente l'arrivée de Jason sur la scène en ces termes : *Derat hoc unum mihi spectator iste* **2**. La présence de Jason serait l'une des conditions de l'efficacité de l'acte violent : à la fois pour Médée qui l'appelle de ses vœux, mais aussi pour le spectateur externe qui peut se projeter dans cette figure immobile, immobilisée.

Inscrire le spectateur dans la scène dramatique, serait-ce une solution pour rendre la violence extrême efficace, c'est-à-dire terrifiante et supportable ? Cette hypothèse sera étudiée à travers les différentes modalités d'inscription du spectateur dans les tragédies de Médée, dans lesquelles le spectateur n'est jamais absent, comme si elles requéraient la mise en scène d'une figure de la réception. A partir d'un *corpus* français, composé des trois traductions de Sénèque **3** et des deux réécritures **4** du XVII^e siècle, ainsi que de deux dessins de Poussin **5**, je m'intéresserai à deux modalités. La première consiste à conférer à l'un des personnages de la pièce, Jason, le statut de spectateur ; la seconde est de mettre en scène, outre Jason, un personnage inutile pour l'action dramatique, dont la fonction soit justement d'être le spectateur des atrocités qui se jouent sur la scène.

Un spectateur qui participe de l'action tragique : Jason

La solution inventée par Sénèque, et reprise par les traducteurs et certaines réécritures, consiste à mettre en scène Jason de telle sorte qu'il soit une figure interne du spectateur ; destinataire du crime accompli par Médée, il en devient, malgré lui, le spectateur. Il convient d'emblée de distinguer la tragédie de Sénèque et ses traductions de la réécriture cornélienne : seules les premières donnent à voir le crime, qui est réduit à une information discursive dans la tragédie française.

1- Le dispositif sénèqueien : Jason, un spectateur nécessaire et privilégié

Sénèque propose un dispositif original **6** qui fait de Jason le spectateur à la fois privilégié et nécessaire de l'infanticide qu'accomplit Médée. Après avoir tué le premier enfant, celle-ci entend Jason, qui clame son désir de se venger du meurtre de Créon et de Créuse, puis elle décrit ses sensations, évoque le plaisir, voire la jouissance, qui l'envahit malgré elle **7**, et regrette que Jason n'ait pas été « spectateur » de ce premier meurtre **8**. Le second infanticide aura justement lieu sous les yeux du père éploré. La scène repose sur un tropisme spéculaire qui met en place deux spectateurs internes. Le premier est Jason, dont Médée souhaite la présence afin de jouir pleinement de son crime ; mais, dans ce cas, le spectacle très proche risque de devenir horripilant pour le spectateur, qui n'éprouverait alors que dégoût **9**. Le second spectateur interne est Médée elle-même, ce qui risque fort d'être problématique. En effet, par le biais du regard exigé par la criminelle, le spectacle n'est plus le meurtre de l'enfant, que le spectateur connaît déjà, mais le personnage de Jason lui-même. Loin d'éprouver crainte et pitié, le spectateur externe, comme Médée, pourrait alors tirer une satisfaction bien peu morale de la vision de la souffrance.

Dans une surenchère de cruauté, l'invention sénèqueienne lie crime, spectacle et plaisir, mais justement pour ces raisons, elle est peut-être difficile à reprendre telle quelle. C'est pourquoi, afin d'évaluer sa pertinence dans le contexte poétique de la première moitié du XVII^e siècle, le traitement que font les traducteurs de ces deux vers peut apporter un éclairage intéressant.

2- Les vers de Sénèque à l'épreuve des traductions françaises du XVII^e siècle

Benoît Bauduyn, Pierre Linage de Vauciennes et Michel de Marolles, proposent tous trois une traduction qui ne respecte pas la lettre du poème latin, comme pour éviter que ce tropisme spéculaire nuise à l'efficacité de la scène de violence.

Le premier traducteur de la Médée de Sénèque en français, Benoît Bauduyn, procède à un contresens qui modifie notablement le texte :

Qu'il te soit malheureuse a cœur et desplaisir,
C'en est fait, et si plus je resens le plaisir
Et le point qui manquoit à mon cruel outrage
Cestoit ce Spectateur. Rien de fait jusqu'icy :
Car sans luy, pour neant tout ce que sans mercy
Jay de meurtre commis. **10**

Le pronom *mihi* est glosé par un syntagme qui introduit l'idée d'un sacrilège en même temps qu'un jugement critique de Médée sur son propre crime. La notion de spectacle est certes conservée, mais il ne s'agit plus alors d'un spectacle pour autrui du fait de cette condamnation morale. Le traducteur ne semble pas avoir compris la

possible analogie entre le plaisir du spectateur et celui de Médée et dissocie le spectacle qui plaît à Médée de celui susceptible de plaire au spectateur. Dissocier le regard du spectateur du regard source de jouissance pour Médée reviendrait ainsi à une première forme de censure du tropisme spéculaire. La deuxième traduction, de Pierre Linage de Vauciennes, propose une autre forme de censure :

| Ah, *perfide*, tu devois *estre present* à ce que j'ay fait, afin que je fusse entierement satisfaite. **11**

En choisissant de traduire *spectator* par une périphrase fort vague – *être présent* – Pierre Linage de Vauciennes évacue la connotation réflexive, sur laquelle reposaient, en partie, la transformation de Jason en spectateur interne et la transformation du crime en spectacle. D'autre part, le rajout de l'apostrophe « *perfide* » permet de distinguer très nettement Jason du spectateur externe, et ainsi d'éviter que le spectateur externe se trouve dans une position analogue à celle du père malheureux. Ces deux modifications confèrent à Jason le statut de personnage de l'action tragique plus que celui de spectateur interne. Il s'agit d'une deuxième forme de censure du texte latin, qui vise à rendre le spectacle criminel supportable en évitant qu'il soit trop proche du spectateur, et donc source de dégoût pour reprendre le terme horatien.

Michel de Marolles reprend partiellement les propositions de ses prédécesseurs, tout en conservant le terme réflexif de « spectateur » :

| Ouy, la joye y croit insensiblement ; & pour la rendre plus parfaite, il n'y manquoit rien sinon que mon *perfide enemy* en eust esté *spectateur*. **12**

Le spectacle a Jason pour seul destinataire et le choix d'un mode accompli permet de mettre à distance le procès, qui se trouve ainsi doublement éloigné du spectateur externe.

Les traductions procèdent soit à l'évacuation du lien entre regard et plaisir, soit à la dissociation de Jason et du spectateur réel. Toutes cherchent à éviter une double analogie avec le spectateur externe qui nuirait à l'efficacité de la scène parce qu'elle induirait une trop grande proximité avec le crime scandaleux : si Jason est une figure du spectateur interne, le geste sanglant risque de devenir horrifiant ; si la souffrance de Jason et l'infanticide constituent un spectacle plaisant pour le spectateur, c'est donc que ce dernier est, comme Médée, susceptible d'éprouver une satisfaction coupable. Pour des auteurs ou des lecteurs de la première moitié du XVII^e siècle français, la modalité de l'inscription du spectateur telle qu'elle a lieu dans la Médée de Sénèque s'avère inefficace à rendre le crime supportable justement parce qu'elle réussit à le transformer en spectacle. Ce dernier procédé cependant ne ressortit pas seulement aux vers latins, mais aussi au dispositif induit par la scène, c'est pourquoi, afin de l'éviter, il faut modifier la dramaturgie du crime, ce que fait Corneille dans sa Médée, première réécriture du XVII^e siècle, jouée en 1634-1635.

3- Jason spectateur de la nouvelle dans la Médée de Corneille

Dans la *Médée* de Corneille le contexte dramaturgique est tout autre : l'infanticide a lieu hors scène **13**. L'idée d'un Jason spectateur, empruntée à Sénèque, s'avère alors d'autant plus intéressante que, comme le crime est devenu invisible – le seul élément visible est le couteau ensanglanté et qu'il est réduit à une information sans récit détaillé, il faut en dire la gravité et susciter l'effroi et la pitié autrement que par la visibilité. C'est la mise en scène de la nouvelle du crime par son auteur :

| *Lève les yeux*, *perfide*, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.
Ce poignard *que tu vois* vient de chasser leurs âmes
Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes. **14**

| *Vois* les chemins de l'ai qui me sont tous ouverts **15**

Reprenant le motif du regard présent chez Sénèque, la Médée de Corneille se donne en spectacle et place son interlocuteur dans la position d'un spectateur, dont l'action est désormais inutile puisque le crime a déjà eu lieu. Le spectacle de la réception, à travers les exclamations douloureuses de Jason **16**, remplace la vue du crime lui-même, la visibilité de la réception pallie l'invisibilité de la violence, pour permettre un accès médiatisé à celle-ci, qui la rend supportable. Jason est ainsi un relais entre la criminelle et le spectateur externe. La transformation opérée par Corneille est donc radicale : la mise en place d'un spectateur interne, de surcroît de violence chez Sénèque, devient la seule manière de représenter le scandale du geste de Médée. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre la présence du char ailé dans le dénouement : il permet de créer un spectacle, qui achève de constituer Jason en spectateur interne.

Contre Aristote, qui considère le char ailé comme une facilité **17**, ou d'Aubignac, qui pense que son intervention n'est pas assez préparée **18**, Corneille, en 1660, bien que jugeant avec sévérité sa première tragédie, ne manque pas de le défendre **19** et répond sur ce point aux théoriciens **20**, ce qui tend à prouver que le char n'est pas qu'une commodité théâtrale. Le frontispice de l'édition de *Médée* permet de bien comprendre le dispositif très particulier qu'induit le char. Placé en hauteur, il oblige Jason à lever les yeux et à contempler, immobile, Médée pendant qu'elle lui annonce le meurtre de leurs deux fils. Le char ailé est en effet un objet spectaculaire dans les deux sens de ce mot : merveille et machine théâtrale, il suscite la surprise et une certaine forme d'admiration, en même temps qu'il happe le regard du spectateur. La scène détient de ce point de vue une dimension réflexive : le personnage est devant le char de Médée comme le spectateur devant l'art théâtral tragique ; la fiction, l'incroyable deviennent vraisemblables sur la scène, la raison est mise de côté au profit de l'illusion créée par le spectacle. Le dramaturge montre la réception du crime et place le spectateur au cœur de la scène pour rendre efficace la violence criminelle. Est-ce à dire que Corneille reprend à Sénèque un dénouement qui soit une mise en abyme sinon de la théâtralité, du moins de la tragédie ? En tout cas, il semble que la scène, par la présence d'un élément merveilleux, interroge certains éléments chers à la poétique dramatique, comme la question des conditions et limites de l'illusion théâtrale **21**, et à la poétique cornélienne, comme la notion de vraisemblable extraordinaire **22**.

En étant le récepteur et le destinataire de la violence de Médée, Jason devient un objet de spectacle pour le spectateur, mais aussi un double de celui-ci : il accueille la nouvelle en même temps que le spectateur externe, mais avec des émotions beaucoup plus marquées du fait de son rôle dans l'action tragique ; Jason est un spectateur interne et un double hyperbolique du spectateur. Pour mieux représenter la violence d'un crime invisible, Corneille introduit une scène de dénouement absente des deux tragédies antiques : le suicide de Jason. La représentation des effets de la violence pallie la représentation de la violence elle-même. Une fois le

char parti et le processus spéculaire interrompu **23**, Jason cesse d'être un double du spectateur, pour redevenir pleinement un personnage tragique, mû par les affects propres à son rôle dans l'intrigue : veuf et père orphelin de ses enfants, impuissant à se venger, il ne peut surmonter la douleur qui l'accable et préfère se donner la mort. Corneille conserve le procédé sénèque d'un spectateur interne de la violence de Médée mais modifie le contexte dramatique et dramaturgique de telle sorte que le rôle de ce spectateur interne est totalement redéfini. Si la modalité d'inscription du spectateur diffère nettement d'avec la Médée de Sénèque, l'enjeu demeure similaire : contribuer à l'efficacité du crime de Médée, dont il s'agit de diminuer la violence pour le public du XVII^e siècle. Toutefois, Jason, membre actif de l'histoire, ne saurait pleinement être un double du spectateur : outre Jason, il faudrait introduire un second personnage, exclusivement témoin, spectateur ; c'est justement cette solution qu'adoptent Longepierre et Poussin.

Au moins deux personnages spectateurs du crime

Les deux œuvres étudiées à présent procèdent à une seconde rupture avec le modèle sénèque : elles mettent en scène, aux côtés de Jason, au moins un autre spectateur, dont l'investissement dans la scène de crime diffère de celui-ci.

1- Jason accompagné d'un spectateur extérieur à l'action tragique : la *Médée* de Longepierre

Dans la *Médée* de Longepierre, qui reprend à Corneille ses scènes de dénouement, Jason est accompagné d'un spectateur extérieur à l'action tragique : Iphite, qui auparavant a tenu le rôle de confident. Jason est le spectateur du triomphe de Médée, Iphite, le spectateur de Médée et de la douleur de Jason. Avec ce personnage, Longepierre introduit un véritable double du spectateur : extérieur à l'action, personnage immobile et presque muet dans les deux dernières scènes, il est en retrait et assiste aux derniers événements. Dans cette configuration théâtrale, le suicide de Jason devient à son tour, par le biais du regard d'Iphite, un spectacle, celui des effets de la violence. C'est pourquoi la présence d'Iphite renforce la dimension pathétique du suicide : elle évite une distanciation et ne réduit pas la représentation des conséquences de la violence à un épilogue. Une fois le sort de tous résolu, Iphite peut conclure la tragédie d'un distique à valeur générale **24** qui apparaît comme une maxime des enseignements de la tragédie, telle que pourrait la formuler le spectateur après la représentation. Or, ce distique est supprimé au cours du XVIII^e siècle **25** lors de la représentation, pour des raisons qui nous semblent ressortir justement aux enjeux de l'inscription d'un spectateur dans le texte dramatique. Par sa teneur très générale, le distique risque d'être invraisemblable, de briser la terreur et la pitié suscités par les derniers événements, comme si Iphite était alors trop distancé de l'action tragique à peine achevée, donc en quelque sorte semblable à un spectateur externe qui a quitté la salle et recouvert une raison distancée. De plus, l'immobilité de Jason devant le char ailé est explicitement motivée par la magie de Médée : alors qu'il s'approche d'elle, elle l'arrête d'un coup de baguette **26**. Cette immobilisation forcée accroît la crainte que suscite la magicienne, qui montre ici à nouveau son pouvoir, et renforce la proximité entre Jason et le spectateur, ce qui confirme que spectateur interne et terreur tragique peuvent être liés. D'autre part, si l'on admet l'analogie entre tragédie et magie, entre dramaturge et magicienne, la scène détient une dimension réflexive plus prégnante encore que celle de Corneille. Longepierre livrerait ici de façon très synthétique une poétique de la réception : le spectacle doit captiver le cœur et l'âme du spectateur, au point d'empêcher tout mouvement de l'esprit susceptible de rompre l'illusion théâtrale. On retrouverait ainsi sur un mode allégorique le discours de nombreux théoriciens, tel que John Lyons l'a analysé **27**.

Longepierre déploie les degrés de réception pour montrer les différents effets de la violence, de telle sorte que l'inscription des spectateurs dans la scène dramatique permet de susciter habilement terreur et pitié, en évitant l'écueil de la visibilité. Le problème de la distance adéquate pour la scène de violence, que nous évoquons en introduction, semble avoir été résolu par la représentation de la Médée de Longepierre. La proximité entre poétique picturale et théâtrale **28**, amène à se pencher sur deux dessins de Poussin, presque contemporains de la Médée de Corneille – ils furent exécutés vers 1645, qui représentent la même scène que Sénèque, et abordent également la question de la réception et du spectateur, mais en élaborant des solutions nouvelles.

2- Le spectacle des regards - quelques hypothèses à partir de deux dessins de Poussin

Les deux dessins que Poussin a composés sur le sujet de Médée opèrent une synthèse des enjeux propres à cette scène et montrent combien le dénouement de Médée est propice à une réflexion sur les enjeux de la réception du spectacle criminel.

Le premier dessin (cat. 142) montre Médée tenant dans une main un poignard, dans l'autre le deuxième enfant qu'elle s'apprête à tuer ; le corps du premier enfant est à terre auprès de la nourrice qui fait un geste d'effroi en regardant la mère criminelle. Sur le côté, situés en hauteur dans une loggia, se trouvent Jason, qui se penche pour empêcher le crime mais sans parvenir à atteindre son épouse furieuse, et une femme, les bras levés, qui regarde la scène. Sur un troisième plan, au fond de la scène, on distingue une statue d'Athéna placée sur un piédestal. Tous ces personnages forment une composition en demi-cercle autour de Médée.

L'ordonnement des personnages correspond à leur degré d'implication dans le crime : plus les personnages sont proches de Médée, plus leur réaction devant le geste criminel est vive. Ainsi, la nourrice placée sur le même plan que Médée montre un visage effrayé tandis que la statue demeure impassible. La loggia renforce la tension tragique de la scène **29** tout en montrant la distance à laquelle se trouvent les deux autres spectateurs. Le peintre emprunte très clairement à la poétique théâtrale pour composer une scène dramatique, dans les deux sens du terme. Le personnage féminin placé à côté de Jason est quelque peu mystérieux. On peut certes, comme le font les éditeurs du catalogue, penser qu'il s'agit de Créuse, mais dans la tradition littéraire celle-ci est déjà morte au moment de l'infanticide ; peut-être faudrait-il considérer ce personnage plutôt comme une figure théorique du spectateur de la scène de crime, que comme un personnage de l'action. En effet, placée à une distance relative du crime, ses réactions en font un double du spectateur externe : à la fois elle montre par le geste de ses mains un effroi certain, mais en même temps elle demeure immobile, au contraire de Jason, et regarde Médée, comme le ferait le spectateur externe. La mise en scène de spectateurs internes permet donc d'explorer les différentes modalités de réception et de réfléchir à la position du spectateur de théâtre. Il semble que l'une des manières de représenter le scandale criminel soit justement de jouer avec le visible et l'invisible, le désir et le refus de voir. D'une part, dans les deux dessins, la nourrice lève la main avec effroi ; d'autre part, on n'aperçoit qu'une différence notable entre le premier et le deuxième dessin (cat. 143) : la statue a levé son bouclier comme pour ne point voir le crime.

Avec le bouclier d'Athéna, c'est le choix de l'invraisemblance : le merveilleux est à la hauteur du scandale que

comment Médée, ainsi que le remarquait déjà Bellori :

Tragique entre toutes en vérité est l'histoire de Médée qui, assise à terre, en proie à la fureur, suspend par un pied son petit enfant et, tigresse en action, lève son poignard pour l'égorger. La nourrice pleure, assise à côté d'elle ; elle tient un autre enfant déjà tué, lève la main en se tournant vers Médée, saisie d'horreur devant le coup porté. Jason, le malheureux père, se penche tout entier d'une loggia, bras ouverts, et appelle en vain l'épouse insensée. Devant l'atrocité du geste, la statue de Pallas se couvre miraculeusement le visage avec son bouclier pour ne pas voir un massacre si pitoyable. Ainsi bougeaient les statues devant les grands prodiges, on le lit chez les auteurs de l'Antiquité. **30**

L'invention de Poussin, particulièrement habile, consiste à manifester le scandale du crime par l'introduction d'un élément merveilleux, qui justement empêche la visibilité, tout en donnant la scène à voir au spectateur externe. Le peintre joue ainsi avec l'interdit horatien qu'il illustre par le geste d'Athéna (*incredulus odi* **31**), tout en montrant au « public » cela même que le théoricien interdisait. Le choix du moment criminel permet de mêler la représentation de l'action et sa réception, tout en jouant du refus de voir le crime, et, finalement, seul le spectateur du tableau semble pouvoir jouir pleinement de la scène.

La nourrice, ainsi que l'a remarqué Bellori, « lève la main » pour manifester l'« horreur » qu'elle éprouve devant le crime. Il s'agit d'un geste, dont la direction importe peu, emprunté à la déclamation **32** et qui permet de rendre supportable le crime tout en le donnant à voir : l'âme condamne ce qui est placé sous le regard **33**. Le dessin de Poussin superpose ainsi le crime et sa réception. Si l'on se reporte à une esquisse antérieure (cat. 141 **34**), on peut proposer une seconde analyse, au risque de la surinterprétation. Dans cette esquisse, la nourrice lève la main dans la direction du crime et cette main s'interpose alors pour empêcher la vue ; or, dans les deux autres dessins, la main est tendue dans la direction inverse. Les dessins détiendraient dans ce cas une signification théorique : le geste criminel serait attractif pour le regard pendant que le geste de la main signifie la condamnation morale, et le défi pour le dramaturge comme pour le peintre consisterait à dédouaner la conscience morale du spectateur pour le laisser éprouver un plaisir esthétique, c'est-à-dire à mettre en scène une condamnation de l'acte même qui est représenté.

Dans ces dessins de Poussin, la mise en place de spectateurs internes, et plus encore de spectateurs qui refusent, à demi (la nourrice) ou pleinement (Athéna), le spectacle permet de représenter la violence et les réactions qu'elle suscite, de sorte que le crime en devient supportable. C'est à cette condition que Médée est efficace.

Conclusion

La solution sénéquienne ne rend pas le crime supportable, bien au contraire. L'inscription du spectateur dans la scène dramatique permet une surenchère de cruauté, qui s'avère inacceptable pour les traducteurs du XVII^e siècle, lesquels tentent d'effacer le tropisme spéculaire afin d'éviter de constituer un spectateur interne, double du spectateur externe, qui manquerait de la distance nécessaire pour que le crime soit acceptable. Une fois le crime devenu invisible, la mise en scène d'un spectateur interne n'est qu'à moitié efficace dans le cas où il s'agit de Jason seulement, parce qu'il est certes spectateur de la nouvelle mais aussi victime indirecte du crime, et en particulier dans la scène de suicide, nécessaire pourtant pour compenser l'invisibilité de la scène de crime. La solution d'un spectateur interne ne semble pertinente du point de vue de l'acceptabilité pour le spectateur classique français que dans la mesure où il est un double possible, et par conséquent véritablement extérieur à l'action.

Grâce à ces spectateurs internes, le public est en présence d'un double spectacle : celui du crime et celui de sa réception, qui constitue bien alors un enjeu pour la scène théâtrale de violence. Le théâtre peut donc jouer des degrés de réception et, dans cette perspective, la configuration présente dans Médée a une valeur théorique : elle exhibe les limites du visible comme les ressorts de la satisfaction qu'il est susceptible de provoquer, et met ainsi au jour toute l'ambivalence d'un interdit qui, peut-être, ne fait que mieux mettre en valeur le scandale qu'il refuse de montrer.

1. Horace, *De arte poetica*, dans *Épîtres*, édition de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1995, v. 185, p. 212. F. Villeneuve traduit ainsi : « Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public ». [renvoi]
2. Sénèque, *Médée* dans *Tragédies*, traduction de François-Régis Chamartin, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 2000, tome I, vv. 992-993, p. 195. F.-R. Chamartin traduit ainsi : « Ce bien unique me manquait, l'avoir pour spectateur. » [renvoi]
3. Benoît Bauduyn, *Les tragédies de L. A. Sénèque*, Troyes, Noël Moreau, 1629, non paginé (traduction en vers) ; Pierre Linage de Vauciennes, *Médée* dans *Le théâtre de Sénèque divisé en dix Tragédies. Avec des remarques suivant l'ordre alphabétique sur les endroits les plus difficiles de cet Ouvrage*, Paris, J. Pasié, 1651, tome I, seconde partie, épître – 182 p. (traduction en prose) ; Michel de Marolles, *Les tragédies de Sénèque*, Paris, P. Lamy, 1660 [1659], tome 1, n. num. 394 p. index, pp. 2-52 (traduction en prose). [renvoi]
4. Pierre Corneille, *Médée* [1639 pour l'édition, 1634-1635 pour les représentations], dans *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, tome I ; Hilaire Bernard de Roqueleine, baron de Longepierre, *Médée* [1694], édition d'Emmanuel Minel, Paris, Honoré Champion, Sources classiques, 2000. [renvoi]
5. Nicolas Poussin, *Médée tuant ses enfants* dans *Nicolas Poussin 1594-1665*, par L. A. Prat et P. Rosenberg pour les dessins, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994, cat. 142 et 143, pp. 349-350. [renvoi]
6. François Lecerclé, « Médée et la passion mortifère » dans *La poésie des passions à la Renaissance*, Mélanges offerts à Françoise Charpentier, éd. F. Lecerclé et S. Perrier, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 239-255. Pour une étude plus globale de la Médée de Sénèque, on peut se reporter aux études de Florence Dupont, en particulier *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, L'Antiquité au présent, 1995 ; *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, Coursus, 1998, et *Médée de Sénèque : un théâtre de la violence*, Paris, Belin, Belin-Sup lettres, 2000. [renvoi]
7. Le texte est le suivant : « voluptas magna me invitam subit / et ecce crescit » (vv. 991-992, p. 195) que F.-R. Chamartin traduit par : « Un grand plaisir me saisit malgré moi et voici qu'il s'accroît. » [renvoi]
8. Juste après les vers précédemment cités, Médée ajoute : « Derat hoc unum mihi / spectator iste. » (vv. 992-993). Le syntagme, rejeté au vers suivant, a une connotation réflexive ; l'emploi du pronom iste implique un référent en deixis, et renvoie donc à une situation scénique particulière. [renvoi]
9. On se souvient ici du vers d'Horace à propos de l'infanticide sur scène : « Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi. » (op. cit. v. 188, p. 212), traduit par : « Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incredulité et révolte. » [renvoi]
10. Benoît Bauduyn, *op. cit.*, f. G3v°, je souligne. De plus, la traduction du pronom de la deuxième personne par un pronom de la troisième personne, « luy », permet de mettre à distance Jason afin d'éviter que le discours de Médée n'ait par trop une dimension réflexive qui rappelle le cadre de la représentation théâtrale elle-même. [renvoi]
11. Pierre Linage de Vauciennes, *op. cit.*, p. 177, je souligne. [renvoi]
12. Michel de Marolles, *op. cit.*, p. 50, je souligne. [renvoi]
13. Pierre Corneille, *Médée*, *op. cit.* L'infanticide a lieu au cinquième acte pendant que Créon et Créuse expirent sur scène (scènes II à V). [renvoi]

14. *Idem*, acte V, scène V, vv. 1571-1574, p. 592, je souligne. [renvoi]
15. *Idem*, v. 1600, p. 593, je souligne. [renvoi]
16. *Idem*, v. 1581, p. 592, vv. 1593-1597, pp. 592-593, par exemple. [renvoi]
17. Aristote, *La Poétique*, édition de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, Poétique, 1980, chapitre 15, 54 b 1 et sq., pp. 85-87. [renvoi]
18. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], édition de Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, Sources classiques, 2001, livre II, chapitre VIII, pp. 193-201 et pp. 195-197 en particulier ainsi que la note n°201, p. 196. [renvoi]
19. Pierre Corneille, *Discours des trois unités*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 180. [renvoi]
20. Je renvoie sur ce point aux « Observations » d'Hélène Baby, *op. cit.*, p. 621 en particulier. [renvoi]
21. L'objet merveilleux implique-t-il une rupture de l'illusion théâtrale ? Et même exhibe-t-il la théâtralité ? Il me semble que non : l'enjeu théâtral avec le char allié ne résiderait pas tant la préparation de l'incident ou dans le recours à un artifice extérieur à l'action tragique que, comme le souligne Corneille dans le *Discours des trois unités*, dans la possibilité offerte avec cet élément de rendre la puissance démiurgique de la magicienne, laquelle est analogue à la puissance de sidération de la tragédie. De ce fait, il y aurait une continuité entre l'action tragique et le procédé théâtral qui évite une rupture de l'illusion dramatique. [renvoi]
22. Pierre Corneille, *Discours de la tragédie* dans *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, pp. 166 et sq. [renvoi]
23. *Idem*, acte V, scène VI, vv. 1613-1614, p. 593 : « Ô Dieux ! ce char volant disparu dans la nue, / La dérobe à sa peine aussi bien qu'à ma vue, [...] ». [renvoi]
24. Longepierre, *Médée*, éd. *op. cit.*, acte V, scène V, vv. 1359-1360, p. 156 : « Ah ! Seigneur... Il n'est plus. Quels horribles malheurs, / O trop funeste amour, produisent tes fureurs. » [renvoi]
25. *Idem*, note 11 p. 98. [renvoi]
26. *Idem*, acte V, scène IV, didascalie et v. 1272, p. 151. Le procédé semble emprunté à la Médée de Corneille : le messager est immobilisé par un sort de Médée (acte V, scène I, v. 1313, p. 583). [renvoi]
27. John Lyons, « Le démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », dans *XVIIe siècle*, n°185, octobre-décembre 1994, 46ème année, n°4, pp. 787-798. [renvoi]
28. Pour cette question majeure, nous renvoyons à la thèse récemment parue d'Emmanuelle Hénin, *Ut Pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, Travaux du Grand Siècle n°XXIII, 2003, 707 p. [renvoi]
29. Cf. commentaire de L. A. Prat et P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 349. [renvoi]
30. Bellori, Felibien, Passeri, Sandrart, Vies de Poussin, édition présentée par Stefa, Germer, les Vies de Bellori et de Passeri ont été traduites de l'italien par Nadine Blamoutier ; Olivier Schefer a traduit de l'allemand l'introduction de S. Germer, Paris, Macula, La littérature artistique, 1994, 289 p., pp. 97-98. Le texte original est le suivant (dans Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, architetti moderni* [1672], a cura di Evelia Borea, introduzione di Giovanni Previtali, Turin, Giulio Einaudi, 1976, cxxiv p. – 744 p., pp. 464-465) : « Fra l'istorie tragica invero è l'azione di Medea, la quale assisa in terra e furiosa sospende per un piede un figliuolino, e fieira in atto alza il pugnale per iscannarlo. Plange la nutrice seco assisa e tiene un altro figliuolino ucciso, e nel volgersi verso Medea alza la mano e s'inorridisce al colpo ; l'infelice padre Giasone da una loggia si stende col petto avanti, e con le braccia aperte esclama in vano verso l'insana moglie ; e per l'atrocità del fatto la statua di Pallade maravigliosamente con lo scudo si ricopre il volto per non vedere sì miserando scempio. Così il moto delle statue appresso gli antichi leggesi ne' gravi prodigi. » [renvoi]
31. Horace, *op. cit.*, v. 188. [renvoi]
32. Je suis très reconnaissante à George Forestier pour ses précieuses remarques. [renvoi]
33. On mesure ici tout l'écart qui sépare le spectateur du début du XVIIe siècle de celui des années 1550 : dans la gravure de Léonard Thiry et René Boyvin (conservée à Caen, au Musée des Beaux-Arts, et reproduite dans Marc-Antoine Charpentier, *Médée*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 10), qui recourait à une disposition un peu similaire en représentant une femme assise aux pieds de Médée avec un cadavre dans les bras, il s'agissait d'un Furie (celle de l'hallucination sénéquienne ?) hirsute et grimaçante, qui contemplant le crime sans effroi. Une telle représentation du spectateur interne ne susciterait probablement que dégoût à l'époque de Corneille et Poussin. [renvoi]
34. L.-A. Prat et P. Rosenberg datent cette esquisse de 1643-1645 (*op. cit.*, p. 348). [renvoi]