

CHAPITRE VI

OVIDE

I – IMPORTANCE DE MÉDÉE DANS L'ŒUVRE ET LA VIE D'OVIDE

Longtemps avant Ovide, ainsi que nous l'avons vu, les poètes latins ont chanté le nom de Médée et sa légende. Longtemps avant lui, ils ont répondu à l'appel de la princesse lointaine, venue des rives de l'Orient hanter les rêves de l'Occident. Et pourtant, jamais encore peut-être, Médée n'a aussi profondément touché l'imagination d'un poète.

De fait, le personnage gigantesque de Médée domine nettement les autres grandes figures ovidiennes et étend son ombre immense sur l'ensemble d'une production cependant vaste et variée. Il suffit, assurément, d'en relire quelques pages pour en être persuadé. Notre propos n'aura d'autre ambition que de vouloir tenter de préciser la place et le rôle d'une héroïne privilégiée dans une pensée qu'elle anime et une œuvre qu'elle éclaire¹.

Un poète et un personnage.

Il est des œuvres qui naissent, nous le savons, de la rencontre d'un

¹ Les œuvres d'Ovide sont citées d'après les éditions suivantes :

Les <i>Héroïdes</i> , H. Bornecque, Belles Lettres, 1928.	Abréviation : <i>H.</i>
Les <i>Amours</i> , H. Bornecque, Belles Lettres, 1930.	<i>A.</i>
L' <i>Art d'aimer</i> , H. Bornecque, Belles Lettres, 1924.	<i>A.A.</i>
Les <i>Remèdes</i> , H. Bornecque, Belles Lettres, 1930.	<i>R.</i>
Les <i>Produits de beauté</i> , H. Bornecque, Belles Lettres, 1930.	<i>Med.</i>
Les <i>Métamorphoses</i> , G. Lafaye, Belles Lettres, 1928.	<i>M.</i>
Les <i>Fastes</i> , J.-G. Frazer Loeb, 1931 et H. Le Bonniec, Paris, 1967.	<i>F.</i>
Les <i>Tristes</i> , J. André, Belles Lettres, 1968.	<i>T.</i>
Les <i>Pontiques</i> , E. Ripert, Garnier, 1957.	<i>P.</i>
<i>Contre Ibis</i> , J. André, Belles Lettres, 1963.	<i>I.</i>
Le <i>Noyer</i> , E. Ripert, Garnier, 1957.	<i>N.</i>
Les <i>Halieutiques</i> , E. Ripert, Garnier, 1957.	<i>Ha.</i>

personnage et d'un auteur. Peu importent les circonstances, et que le miracle se soit produit dans la réalité qui nous est familière, ou bien dans cet autre monde, plus véritable sans doute, parce que contemplé par le petit nombre de ces privilégiés sublimes qui sont les véritables voyants.

La mémoire n'a pas à chercher bien loin pour retrouver des exemples célèbres de ces entrevues fécondes, ni pour se rappeler des noms chargés d'un charme mystérieux comme, par exemple, celui de Nadja. Or, toute comparaison déraisonnable écartée, l'influence qu'a eue Nadja sur l'œuvre d'un poète moderne, Médée a certainement pu, elle aussi, l'exercer sur celle d'un poète qui, en son temps, était également considéré comme un poète nouveau, ou mieux, comme on dit aujourd'hui : un « nouveau poète ».

Le parallèle, du reste, peut ne pas être dépourvu d'intérêt, s'il nous permet de comprendre comment des œuvres, qui sont nées d'une telle rencontre, et qui, par ailleurs, cherchent des genres et des moyens nouveaux pour s'exprimer, trouvent enfin leur unité dans cette permanence en elles d'un personnage prépondérant. Car, c'est autour de lui, en effet, que s'ordonnent et s'harmonisent l'ensemble des thèmes traités, et que viennent former un corps des membres apparemment disparates.

Il n'est pas nécessaire de poursuivre plus avant un parallèle qui, on s'en doute, ne va pas sans risque. C'est assez, du moins, qu'il ait pu nous amener à esquisser un portrait du poète Ovide sous des couleurs qui le rajeunissent et rendent à son œuvre une unité qui lui a été souvent refusée.

Trop longtemps, en effet, on a dépeint Ovide comme un génie instable, papillonnant d'un genre à l'autre, incapable de se tenir fermement à la recherche d'un même thème. Et cette absence de pensée systématique a fini par décevoir et désarmer jusqu'à ses commentateurs les plus zélés.

En réaction contre cette attitude, d'autres ont voulu retrouver les thèmes de son inspiration et leur donner une apparence d'organisation. C'est ainsi que l'on a pu présenter Ovide comme le « poète de l'amour, des dieux et de l'exil »². On a étudié, également, l'univers de la méta-

² E. Ripert, *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil*, Paris, 1921.

morphose ovidienne, dans ses rapports avec la magie et la philosophie néo-pythagoricienne³.

Les diverses entreprises de ce genre constituent d'utiles contributions à la connaissance de l'œuvre. Cependant, à vouloir tant approfondir l'analyse de ces aspects les plus originaux, elles ne laissent guère paraître l'unité de son inspiration, ni cet élan spontané qui a poussé Ovide à évoluer d'un genre à l'autre, entraînant chaque fois après lui des thèmes qui lui étaient chers.

Voilà donc déjà quelques raisons de souhaiter une lecture différente de l'œuvre et de vouloir l'aborder sous une autre perspective, en la considérant non pas comme celle d'un spéculateur passionné par les grandes questions philosophiques, mais celle d'un observateur des cœurs et des consciences. Ovide n'est pas Lucrèce. Il suffit, pour le comprendre pleinement, de penser seulement que ce qu'il a voulu exprimer de plus profond et de plus abstrait, il n'a pu le dire que par l'intermédiaire de ses personnages. Parce qu'il est mythologue, avant tout, il a besoin, avant tout, de la chair et de la chaleur de ses héros.

Cela nous porte à croire que, s'il existe une chance quelconque de découvrir une certaine unité dans la pensée et l'œuvre d'Ovide, celle-ci ne peut apparaître que dans l'étude de cette « cristallisation » des thèmes et des modes d'expression autour d'un personnage de prédilection.

Médée semble inviter à tenter l'expérience et paraît même pouvoir, mieux que d'autres, lui être favorable.

Autres figures remarquables.

De fait, à quel autre personnage pourrions-nous faire appel? Qui choisir, en effet, parmi ce long défilé de silhouettes aperçues un instant, et bien vite disparues?

On pourrait, tout au plus, en retenir deux : Corinne et Circé.

– Circé paraît notamment dans les *Métamorphoses*⁴. Cependant, le portrait de la magicienne n'offre, au total, qu'un reflet bien pâle et insignifiant de celui de sa parente, Médée. Cet air de famille ne joue guère

³ S. Viarre, *L'image et la pensée dans les « Métamorphoses » d'Ovide*, Paris, 1964. J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres*, Paris, 1956. *Rencontres de l'histoire et de la littérature romaines*, Paris, 1963. *L'exil d'Ovide, poète néopythagoricien*, p. 59-170.

⁴ Cf. *M.*, 14, 1-74, et 246-440.

en sa faveur : le personnage souffre considérablement de tout rapprochement avec celui de Médée⁵.

– Quant à Corinne, elle a le mérite certain d'être l'héroïne principale d'une œuvre, les *Amours*. De ce point de vue, elle a occupé, un temps du moins, une place privilégiée dans la pensée d'Ovide.

Ce n'est donc pas sans raison que le poète la range parmi les autres grandes inspiratrices des élégiaques ses contemporains :

«Le nom de Némésis est célèbre, célèbre celui de Cynthie; l'étoile du soir et les terres de l'Orient connaissent Lycoris, et beaucoup demandent qui est notre Corinne.»

*Nomen habet Nemesis, Cynthia nomen habet;
Vesper et Eoae nouere Lycorida terrae,
Et multi, quae sit nostra Corinna, rogant*⁶.

Comme eux, nous nous demandons aussi qui est Corinne. Le personnage demeure, en effet, toujours aussi énigmatique. D'abord, parce qu'Ovide n'a pas voulu nous en révéler l'identité avec précision; peut-être, du reste, n'a-t-elle existé qu'au cœur de ses rêves? Ensuite, parce qu'à l'intérieur même de l'œuvre elle ne paraît douée que d'une réalité bien évanescence, en tout cas trop incomplète pour qu'il nous soit possible d'imaginer vraiment la ou les personnes réelles que le poète voulait cacher sous ce doux nom de Corinne⁷.

Mais il y a plus que ces incertitudes. Il faudrait, pour que Corinne puisse nous sembler avoir véritablement compté aux yeux d'Ovide, que son image et son nom soient souvent rappelés, d'œuvre en œuvre. Or cela ne sa produit que très rarement, deux fois seulement, pour tout dire.

Un premier rappel du nom de Corinne apparaît dans les vers que nous venons de citer; il n'y a là rien de bien émouvant. Le second rap-

⁵ Les études sur la magie les associent fréquemment. Voir, par exemple, S. Viarre, *op. cit.*, p. 178 et suiv. Nous ne pensons pas que Circé puisse rivaliser avec Médée qui, en tant que personnage littéraire, a existé avant Circé. Il nous a fallu, de même, éliminer Sappho. Sur la symbolique pythagoricienne du personnage, voir J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres*, *op. cit.*, p. 24-92.

⁶ *A.A.*, 3, 536 et suiv.

⁷ Sur l'identité de Corinne, les hypothèses les plus inattendues ont été faites. Voir, par ex., celle de R. Verdière, *Un amour secret d'Ovide*, dans *l'Antiquité Classique*, 1971, XL, p. 623-648. Corinne y est identifiée comme étant Térèntia, la femme de Mécène et la maîtresse d'Auguste. . .

pel ne nous en dira pas davantage. Ovide, exilé, se souvient d'elle, au soir de son existence, mais il en parle toujours avec la même discrétion :

« Celle qui avait éveillé mon génie et que je célébrais par toute la ville, je l'avais appelée du faux nom de Corinne. »

*Mouerat ingenium totam cantata per urbem
Nomine non uero dicta Corinna mihi*⁸.

Cela nous incite à penser que Corinne n'a été que l'indispensable destinataire qu'exigeaient les lois de l'élegie. De fait, en dépit de certains détails que donne Ovide sur sa vie intime, elle demeure, pour nous, la plus conventionnelle de toutes les amantes élégiaques.

Ainsi, ni Corinne, ni Circé n'ont su toucher profondément l'imagination du poète. Elles passent, figures remarquables d'un moment, et vite oubliées. Seule, Médée demeure inlassablement présente au sein de l'œuvre. Et il serait bien long et monotone de rappeler ici tous les passages où elle apparaît⁹.

Une telle fréquence montre à l'évidence que le mythe n'a que très rarement cessé de préoccuper Ovide. Toutefois, il semblerait téméraire de vouloir accorder au personnage de Médée autant d'importance si nous n'avions, pour la justifier, que ce seul indice.

Il y a plus convaincant : Ovide s'est intéressé au personnage et à sa légende au point de vouloir traiter tous les épisodes du roman de Médée. Son œuvre propose, en effet, une version intégrale du mythe, si toutefois l'on veut bien comprendre par là qu'il n'oublie aucun des grands moments de celui-ci. En tout cas, dans la littérature latine contemporaine ou proche d'Ovide, la tentative est unique¹⁰.

⁸ *T.*, 4, 10, 60.

⁹ Se reporter à Roy J. Deferrari. . ., *A concordance of Ovid*, Washington, 1939, articles : *Medea*, *Phasias*, *Colchis*, etc.

¹⁰ De tous les poètes proches d'Ovide, Properce a été, visiblement, le plus attentif au mythe de Médée. Sans entrer dans le dédale d'une chronologie complexe, il est certain qu'entre 30 et 15 av. J.-C. il a proposé une sorte de roman de Médée. Il relate les différents épisodes de la saga, avec une sympathie manifeste à l'égard de la princesse barbare. Elle secourt Jason dans ses épreuves (3, 11, 9 et sq). Elle s'enfuit avec Jason (2, 34, 8 et 4, 5, 41). Elle rajeunit Eson (2, 1, 54). Jason l'abandonne (2, 21, 11 et 2, 24, 45). Médée tue ses enfants (3, 18, 17 et sq). Elle fait périr Créuse (2, 16, 30).

Horace semble, moins que Properce, attentif à la légende. Il met sur un même plan les drogues qui ont sauvé Jason et celles qui ont tué Créuse (*Epodes*, 3, 9-14). Il invente

Les grands prédécesseurs d'Ovide, que nous avons déjà étudiés, ne retiennent et ne traitent que tel ou tel épisode de la légende. Leur inspiration s'est généralement laissé entraîner par l'un ou l'autre des deux courants issus de la littérature grecque, dont les représentants les plus proches ont été, on le sait, Euripide et Apollonios de Rhodes. Ovide fait ainsi figure d'exception.

Ovide et la double tradition épique et dramatique.

Ovide associe dans un même hommage ceux de ses prédécesseurs auxquels il doit le plus. Quatre vers des *Amours*, en effet, dont le commentaire est entièrement à renouveler de ce point de vue, évoquent ces poètes qui n'ont de commun, entre eux, que leur intérêt pour le personnage de Médée :

«Ennius, dont le style manque d'art, Accius, aux rudes accents, ont un nom qui ne périra jamais. Varron, et le premier vaisseau, et la quête de la Toison d'or sous la conduite du fils d'Éson, y aura-t-il un âge qui vous ignorera?»

*Ennius arte carens animosique Accius oris
Casurum nullo tempore nomen habent.
Varronem primamque ratem quae nesciet aetas,
Aureaque Aesonio terga petita duci?*¹¹

Comment expliquer le rapprochement troublant de ces trois noms,

donc une sorte de «somme», qui fait que les drogues de Médée sont à usage multiple, dont l'effet est sans doute fonction des incantations de Médée bien plus que de la composition même de ses philtres. Sur le plan de l'utilisation populaire et érotique de ces drogues, la même confusion subsiste (*ibidem*, 5, 61-66). Voilà, certainement, ce qui conduit Horace à qualifier Médée d'*impudica* (*ibidem*, 16, 58), détail assez cruel. Par ailleurs, Horace s'intéresse au personnage dramatique : il demande que sur la scène Médée soit montrée «*ferox inuictaque*» (*Epist.*, 3, 123), et que l'on ne lui laisse pas tuer ses enfants «*coram populo*» (*ibidem*, 3, 185).

Tibulle se contente de faire allusion aux herbes maléfiques (1, 2, 51) et aux poisons (2, 4, 55) de Médée, images conventionnelles et commodes pour les poètes de l'amour.

En revanche, le tendre Virgile parle avec respect et affection de Médée : «Le cruel amour apprit à une mère à souiller ses mains du sang de ses enfants» (*Bucoliques*, 8, 47 et 48). Hommage unique, mais majeur.

¹¹ A., 1, 15, 19 et suiv. On s'étonnera peut-être de l'absence du nom de Pacuvius, dans ce palmarès. Il semble que Pacuvius n'ait guère eu droit, d'une façon générale, à l'admiration d'Ovide, qui le traite avec le silence le plus dédaigneux.

sinon en estimant qu'ils s'imposent d'eux-mêmes à l'esprit d'Ovide en raison précisément de cette parenté d'inspiration que nous avons soulignée?

On pourra, bien sûr, invoquer le hasard et regretter aussi l'oubli de Pacuvius. Mais il n'en demeurera pas moins vrai que la rencontre, quand bien même on la jugera fortuite, associe dans un hommage commun les trois poètes latins auxquels Ovide déclare être le plus redevable en ce qui concerne sa *Médée*.

A Ennius, Ovide doit au moins d'avoir, le premier, introduit dans la littérature latine une adaptation du drame d'Euripide.

Ce premier choix, en faveur de la tradition dramatique, a dû lui sembler particulièrement significatif de la part d'un poète dont nul n'ignorait les dons pour l'épopée et sur qui s'était profondément exercée l'influence d'Apollonios de Rhodes¹². Ovide, en tout cas, tiendra lui aussi la gageure.

Cela explique, peut-être, son indulgence silencieuse pour cette *Medea Exsul*, qui n'était qu'un essai, très réussi et brillant. Aussi Ovide ne formule pas à l'égard de la pièce les reproches cinglants que lui adresse Cicéron, qui estimait que la pièce d'Ennius était à ranger parmi ces « petites pièces du théâtre latin traduites mot pour mot du grec » :

... *fabellas Latinas ad uerbum e Graecis expressas* ...¹³

Ovide s'est gardé d'émettre un jugement aussi excessif, que, d'ailleurs, la critique moderne a nuancé¹⁴. En revanche, Ovide a formulé à l'encontre d'Ennius des critiques d'un autre genre. Ce qu'il déplore, en effet, chez son prédécesseur, c'est son « manque d'art » :

... *Ennius arte carens* ...¹⁵

Le plus grave, assurément, c'est qu'aux endroits où il lui en trouve, cet art lui paraît grossier, mais compensé toutefois par le génie :

... *Ennius ingenio maximus, arte rudis* ...¹⁶

L'intérêt que présentent pour nous ces remarques ovidiennes sur

¹² Cf. V. Bongi, *Apollonio Rodio, Virgilio ed Ennio*, in *Athenaeum*, 1946, XXIV, p. 68-74.

¹³ *De fin.*, 1, 2, 4.

¹⁴ Cf. Herzog-Hauser, *Ennius imitateur d'Euripide*, *Latomus*, 1938, p. 225-232.

¹⁵ *A.*, 1, 15, 19.

¹⁶ *T.*, 2, 424.

Ennius est de nous aider à imaginer quelles ont pu être les intentions d'Ovide lui-même au moment où il s'est essayé au sujet : sa *Médée* reprendrait les données essentielles de celle d'Euripide, dont le talent d'Ennius avait déjà fait son profit, tout en se gardant de ces rudesses dans le ton et le style qui heurtaient la sensibilité d'Ovide. Nous verrons, plus loin, si le but a été atteint.

En même temps que la *Médée* d'Ennius, celle d'Accius s'offrait également à l'imitation d'Ovide. Mais, cette fois, l'œuvre se réclamait d'Apollonios et donc de la tradition épique.

Son titre, à lui seul suffisait à l'indiquer clairement : *Medea siue Argonautae*. C'est, effectivement, au quatrième livre des *Argonautiques* d'Apollonios¹⁷ qu'elle empruntait les données de son action où, notamment, intervenait le récit du meurtre d'Absyrtus.

Le style, évidemment, ne pouvait pas échapper à l'influence des tragiques grecs. Mais, dans cette pièce encore, ce fut, certainement, celle d'Eschyle qui s'imposa à Accius, Eschyle, dont l'expression enflammée visait à des effets terrifiants et s'accordait bien avec les actions et les passions violentes qu'il mettait sur la scène. C'est du moins cette énergie brutale qui frappait Ovide, quand il remarquait dans le ton d'Accius ces « rudes accents » que nous avons déjà signalés :

... *animosique Accius oris* ...¹⁸

Ailleurs, il dit encore que, si l'on jugeait l'auteur d'après son œuvre, on se forgerait de lui l'image d'un « être sanguinaire » :

... *Accius esset atrox* ...¹⁹

De même que l'expérience d'Ennius a pu être instructive pour Ovide, le dramaturge, de même l'exemple d'Accius lui aura, sans doute, appris à se garder de certains excès lors de la rédaction du septième livre des *Métamorphoses* qui rejoint la tradition épique²⁰.

Cependant l'influence d'Apollonios, qui a pesé sur ce septième

¹⁷ On a proposé, sans raison déterminante, de la rapprocher également de la pièce perdue de Sophocle; cf. E. H. Warmington, *Remains of Old Latin*, Londres, 1961, t. 2, p. 456, qui mentionne cependant l'influence d'Apollonios.

¹⁸ *A.*, 1, 15, 19.

¹⁹ *T.*, 2, 359.

²⁰ Sur Ovide et l'épopée, voir Brooks Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1966 : ouvrage particulièrement intéressant sur la place de l'amour dans l'épopée. Cf. chap. VI et VII, p. 128-166.

livre, s'est moins exercée par l'intermédiaire d'Accius, semble-t-il, que par celle d'un autre grand admirateur des *Argonautiques* : Varron d'Atax²¹.

En cette matière, il faudra nous contenter de conjectures; car il nous est, malheureusement, très difficile d'apprécier avec exactitude ce que les *Métamorphoses* doivent réellement à l'œuvre de Varron. Il nous est permis d'imaginer que cette dette était lourde, même si, comme nous l'avons dit précédemment²², le premier regard d'Ovide sur Varron a été essentiellement critique.

Varron, de toute façon, a attiré l'attention d'Ovide et mérité son admiration par un aspect fondamental de son talent, sur lequel les critiques passent trop rapidement. Outre ses *Argonautiques*, il s'était adonné à l'élégie. Il chantait une jeune fille nommée Leucadia. C'est donc en tant que poète de l'Amour, élégiaque autant qu'épique, que Varron s'est imposé à l'admiration d'Ovide. Il est assez vraisemblable, du reste, de penser que Varron accordait une très large place, au sein de son épopée, au roman d'amour de Médée, plus encore que ne l'avait fait Apollonios.

C'est, en tout cas, à une interprétation dans ce sens que nous conduisent les passages où Ovide fait allusion à son œuvre.

Nous y lisons, en effet, que les *Argonautiques* font partie de ces ouvrages dont la lecture est vivement conseillée aux jeunes femmes soucieuses de se cultiver dans l'art d'aimer; le poème figure même en excellente position dans cette bibliographie sentimentale, puisqu'il est mentionné immédiatement après les œuvres fondamentales des élégiaques grecs et latins :

«... Vous pouvez lire également les vers du tendre Properce ou quelque chose de Gallus, ou ton ouvrage, Tibulle, et la célèbre Toison aux poils d'or chantée par Varron d'Atax...»

... *Et teneri possis carmen legisse Properti,*
Siue aliquid Galli, siue, Tibulle, tuum,

²¹ Sur l'influence considérable d'Apollonios sur la littérature latine, voir C. Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlin, 1923, p. 758 : «En dépit de sa faible valeur... cette œuvre a eu tellement de succès que Varron et Val. Flaccus l'ont transposée en latin et que les mythologues sont totalement sous sa dépendance.»

²² Cf., *supra*, Chap. V à propos du fragment VIII, p. 206-207.

*Dictaque Varroni fulvis insignia uillis
Vellera . . .*²³.

Et, comme s'il était nécessaire d'insister encore sur cette double vocation de Varron, deux vers des *Tristes* nous rappellent que l'auteur des *Argonautiques* s'était aussi illustré par ses élégies :

« Celui également qui conduisit l'Argo vers les eaux du Phasé ne put taire ses larcins amoureux. »

*Is quoque Phasiacas Argon qui duxit in undas,
Non potuit Veneris furta tacere suae*²⁴.

Ces remarques d'Ovide sur Varron nous amènent à mieux comprendre l'importance qu'il a accordée, dans le septième livre des *Métamorphoses*, à la description de la passion de Médée. Elles nous permettent également de supposer qu'il en était de même dans la tragédie perdue. Ainsi, de ce point de vue, l'œuvre d'Ovide devait paraître à ses contemporains comme une synthèse des influences qu'avaient exercées le drame d'Euripide et l'épopée d'Apollonios sur ses prédécesseurs.

Par l'intermédiaire d'Ennius, puis d'Accius, et enfin de Varron, c'est donc une double tradition, dramatique et épique, qui étend son empire jusqu'à l'œuvre d'Ovide. En elle, en effet, le mythe de Médée, à force de reprises inlassables, finit par paraître entièrement développé.

Les épisodes traditionnellement réservés à l'épopée depuis Apollonios, ceux qui racontent le voyage du retour de l'Argo, alimentent ce septième livre des *Métamorphoses*, précisément du vers 1 au vers 393.

Au séjour à Corinthe, plus spécialement traité par la tragédie depuis Euripide, correspondent la douzième *Héroïde* et le drame perdu : *Medea*.

Quant à l'épisode suivant, celui de la venue de Médée à Athènes, qui intervient dans la tragédie d'Euripide, et chez Ennius, sous la forme de l'issue possible, du refuge auquel invite Egée, il constitue chez Ovide l'appendice de ce roman de Médée que déroule la première moitié du septième livre des *Métamorphoses*.

C'est donc Ovide qui, seul de tous les poètes latins, nous offre une

²³ A.A., 3, 335 et suiv.

²⁴ T., 2, 439 et 440. A ces vers font écho ceux de Propertius, 2, 34, 85-86 :

*Haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
Varro Leucadiae maxima flamma suae. . .*

version intégrale²⁵ de l'histoire légendaire de son héroïne de prédilection. La présence de Médée emplit son œuvre comme elle a occupé sa pensée, sans relâche, jour après jour, tout au long d'une existence. Cela se voit non seulement à travers le témoignage des pages essentielles qui lui sont consacrées, mais transparaît aussi au fil des vers, qui ne manquent jamais l'occasion de faire un rappel à la légende ou une allusion au personnage.

Et, particulièrement, dans les poèmes composés après que, par un mystérieux concours de circonstances douloureuses, Ovide eut retrouvé le souvenir du passage de Médée dans ces lieux même où l'enchaîne son destin d'exilé. Dès lors, celle qui hante incessamment son œuvre, celle qui lui avait donné son plus grand succès littéraire, une gloire sans autre rivale que celle qu'avait connue le *Thyeste* de Varius, du moins au dire des Anciens²⁶, cette redoutable et fascinante Médée devient la compagne d'un reclus et entre dans les poèmes de l'exil.

Médée et le thème de l'exil.

A partir de l'aube fatale qui a marqué le commencement des longues épreuves d'Ovide²⁷, Médée, et avec elle aussi tous ceux qui l'entourent, fournissent au poète une mine inépuisable de comparaisons et d'images qui l'aident à traduire son désarroi et, peut-être encore, à supporter son sort sans trop d'amertume.

Mais, qui saura jamais dire avec quelle ironie cruelle le destin se joue des hommes? Ainsi, le poète élégiaque qui autrefois, dans sa jeunesse, se comparait au premier pilote de l'Argo, et prétendait, pour faire gravement le docte sur un sujet frivole, qu'il était le Tiphys de l'Amour²⁸, a dû trouver bien amer, au déclin de l'âge, de s'installer sans espoir de retour sur ces rivages désolés de la mer Noire²⁹ où l'Argo, elle, n'avait fait que passer. C'est à croire que ce lieu d'exil n'avait pas été choisi sans raison.

Ovide cependant, face aux railleries du destin, trouve encore la force d'un sourire : ce n'est pas, en effet, sans un certain humour noir

²⁵ Avec cependant les réserves que nous avons formulées, *supra*, p. 235 et sq.

²⁶ Cf. Tacite, *Dial.*, 12, 6, et Quintilien, *Inst. orat.*, 10, 1, 98.

²⁷ Voir : *T.*, 1, 3.

²⁸ *A.A.*, 1, 4, et sq.

²⁹ Car ils le sont réellement, quoi que puissent dire leurs habitants actuels et les brochures touristiques qu'ils diffusent.

qu'il imagine que l'amour revient à lui; Cupidon lui parle, et lui dit qu'il se rappelle être déjà venu là, à Tomis, sur l'ordre de Vénus :

« Ces lieux, je les ai vus pour la première fois quand, à la prière de ma mère, la jeune fille du Phasie fut transpercée de mes traits. »

*Haec loca tum primum uidi, cum matre rogante
Phasias est telis fixa puella meis*³⁰.

C'est encore avec bien peu de gravité qu'Ovide compare Livie à Médée et à Procné, quand il exhorte sa femme à vaincre sa timidité et à aller supplier l'impératrice :

« Pourquoi trembles-tu? Pourquoi redoutes-tu d'aller vers elle? Ce n'est pas Procné ni la fille d'Aiétès que ta voix doit émouvoir! »

*Quid trepidas? quid adire times? non inopia Progne,
Filiae Aetae uoce mouenda tua est*³¹.

Le plus souvent, cependant, c'est un sentiment amer qui l'emporte, surtout lorsque le poète compare son voyage, qui devait le conduire à la mort de l'exil, avec la fantastique navigation qu'avaient autrefois effectuée les Argonautes dans cette même mer. . .

. . . « que Jason le premier frappa de ses rames ».

*Aequor Iasonio pulsatum remige primum*³².

Cette comparaison, entre la chance qu'a connue Jason sous ces mêmes cieux et sa propre infortune, lui semble bien montrer toute l'injustice de son malheur. Il l'écrit à sa femme et développe ce thème, dans un long parallèle entre Jason et lui : le fils d'Éson a pu repartir du Pont, tandis que lui est à jamais condamné à demeurer dans ce séjour sinistre; et pourtant, les épreuves de Jason ont duré moins longtemps que les siennes; la conclusion de cette comparaison plaide assurément en faveur du poète trop durement puni :

« Ainsi, tu le vois, ô la plus fidèle des épouses, bien plus dure est mon épreuve que ne fut celle du fils d'Éson. »

³⁰ P., 3, 3, 79 et 80.

³¹ P., 3, 1, 119 et 120.

³² P., 3, 1, 1.

*Durius est igitur nostrum, fidissime coniux,
Illo, quod subiit Aesone natus, opus*³³.

Pour Jason, de fait, la Colchide et Tomis n'ont été que des étapes. Pour Ovide, Tomis est un vivant tombeau dont le pillage attire en hordes les sauvages barbares, les Colchidiens entre autres :

« Des Ciziges, des Colchidiens, des hordes de Météres et des Gètes, à peine suis-je protégé par les eaux du Danube qui nous en séparent. »

*Ciziges et Colchi Metereaque turba Getaeque
Danuuii mediis uix prohibentur aquis*³⁴.

Au danger permanent de cette barbarie qui guette à ses portes, la ville ajoute encore l'horreur du souvenir qui est inscrit dans son nom même. Pour Ovide, en effet, Tomis contient dans sa racine grecque le rappel obsédant du premier et, peut-être, du plus horrible des crimes de Médée : le meurtre de son frère innocent, Absyrtus.

« C'est pour cela, dit-il, que cet endroit a été nommé Tomis, parce que c'est là, d'après la légende, qu'une sœur découpa les membres de son frère » :

*Inde Tomis dictus est locus hic, quia fertur in illo
Membra soror fratris consecuisse sui*³⁵.

« Horrible histoire, comme on l'a dit, qu'Ovide raconte pourtant avec une certaine complaisance; en son malheur il est heureux, on le sent, de retrouver l'ombre de cette magicienne, qui hanta ses jeunes rêves³⁶. »

Tomis aura été, du moins, le lieu où se sont rencontrés deux destins (étonnante coïncidence, à moins qu'elle n'ait été voulue) : celui d'un poète banni et celui d'un personnage maudit qui symbolise l'exil éternel, accepté par amour :

« L'exil, quel qu'il soit, je l'ai accepté comme une faveur. »

*Munus in exilio quodlibet esse, tuli*³⁷.

³³ P., 1, 4, 45 et 46.

³⁴ T., 2, 191 et 192.

³⁵ T., 3, 9, 34 et 35.

³⁶ E. Ripert, *Ovide poète de l'amour, des dieux et de l'exil*, p. 195.

³⁷ H., 12, 110. Même idée dans Sénèque, *Médée*, 492.

Il arrive qu'Ovide envie cette fuite éternelle, car Médée, elle, s'évade toujours : « Je voudrais, dit-il, conduire maintenant les dragons de Médée. . . »

*Nunc ego Medeae uellem frenare dracones*³⁸.

Mais l'heure de la délivrance ne viendra jamais. Ovide le sent et le sait dès le premier jour. Dédale, plus heureux, avait trouvé dans son épreuve même l'idée d'inventer un moyen de fuir, car, nous dit Ovide, « souvent le génie est éveillé par le malheur ».

*Ingenium mala saepe mouent. . .*³⁹

Les *Tristes* et les *Pontiques* essaieront de toutes leurs forces de rechercher les possibilités de fuir. Vaine entreprise!

A moins que l'on considère qu'à travers cette poésie du désespoir Ovide, en définitive, ait trouvé la seule évasion à laquelle un poète maudit puisse prétendre. Amère leçon que celle qui enseigne que la poésie ne naît pas toujours, comme on se l'imaginait au temps du bonheur, « d'une âme sereine » :

*Carmina proueniunt animo deducta sereno*⁴⁰.

Mais, si l'exil est le temps de l'épreuve et de la tristesse, il est aussi celui de la réflexion, si amère soit-elle. Deux passages des *Tristes* méritent quelque attention, car ils peuvent nous conduire au cœur du drame qu'a vécu Ovide. Médée y apparaît mêlée aux rigueurs du destin de notre poète.

Le premier passage est emprunté au livre II. Nous y lisons trois références à la tragédie de *Médée*. Ovide s'en prend d'abord aux auteurs de mimes, dans des termes qui soulignent le connexion étroite qui relie le motif de sa peine avec son œuvre dramatique :

*Scribere si fas est imitantes turpia mimos,
Materiae minor est debita poena meae*⁴¹.

³⁸ T., 3, 8, 3.

³⁹ A.A., 2, 43.

⁴⁰ T., 1, 1, 39.

⁴¹ T., 2, 514 et 515.

«S'il est permis d'écrire des mimes représentant des scènes indécentes, le sujet que j'ai traité méritait une peine plus légère⁴².»

Le passage s'adresse directement à Auguste et fait appel à son expérience d'amateur de spectacles théâtraux. Il n'y a donc aucun doute sur l'allusion à *Médée*. Nous voyons ainsi, de façon précise et claire, que Médée a été liée au motif général de l'exil. Nous ne tomberons cependant pas dans l'écueil simplificateur de certains de nos devanciers qui, à partir d'une seule indication, construisent tout un système explicitant les raisons de cet exil. Nous dirons simplement que *Médée* a fait partie de la sentence exécutoire.

La preuve qu'il ne peut s'agir ici que de *Médée* nous paraît clairement exprimée quelques vers plus loin :

*Utque sedet uultu fassus Telamonius iram
Inque oculis facinus barbara mater habet,
Sic madidos siccatis digitis Venus unda capillos. . .*⁴³

Ovide fait allusion à des tableaux qui «montrent le fils de Télamon dont le visage trahit la colère, et une mère barbare dont le crime se lit dans ses yeux; on voit aussi Vénus humide sécher de ses mains sa chevelure mouillée. . .»⁴⁴. Ces tableaux d'Ajax, de Médée et de Vénus nous transportent dans le temple de Vénus.

Nous retrouvons matérialisés des concepts que nous avons déjà commentés plus haut et sur lesquels nous n'avons pas à revenir. Ils attestent la relation qu'il faut établir entre la présence de Médée et d'Ajax dans le temple de Vénus, telle que l'avait voulue César.

Quelques vers plus loin, Ovide s'interroge encore sur ce que l'on peut trouver à reprocher à son œuvre et il rappelle qu'il a écrit cette tragédie royale :

*Et dedimus tragicis scriptum regale cothurnis,
Quaeque grauis debet uerba cothurnus habet*⁴⁵.

«J'ai donné aussi au cothurne tragique un ouvrage sur les rois, dont l'expression a la gravité qui sied au cothurne⁴⁶.» Deux faits sont à retenir de cette déclaration : Ovide a écrit cette *Médée* qui traitait de la

⁴² Trad. J. André, Paris, 1968, p. 59.

⁴³ *T.*, 2, 525-527.

⁴⁴ Trad. *ibidem*, p. 59.

⁴⁵ *T.*, 2, 553 et 554.

⁴⁶ Trad., *ibidem*, p. 60.

royauté dans son principe. Cette dernière considération nous renvoie à Pacuvius et à ses recherches sur une meilleure forme de monarchie, probablement héritée des ambitions pythagoriciennes et dont César, nous l'avons dit, avait rêvé. Faut-il en déduire qu'Auguste, en 12, avait pu mal admettre les allusions à la royauté que cette *Médée* présentait? Faute de fragments justificatifs, nous ne pouvons nous prononcer fermement sur ce point : le sens de l'allusion de ces vers est clair, c'est tout ce qu'il nous appartient de souligner.

Un détail nous invite cependant à estimer que cette thèse n'est pas sans fondements. Dans un autre passage des *Tristes*, Ovide déclare, de façon surprenante, qu'il n'a jamais écrit pour le théâtre :

*Carmina quod pleno saltari nostra theatro
Versibus et plaudi scribis, amice, meis :
Nil equidem feci - tu scis hoc ipse - theatris
Musa nec in plausus ambitiosa mea est*⁴⁷.

«Quand tu m'écris, ami, qu'on danse mes poèmes devant un théâtre comble et qu'on applaudit mes vers, je n'ai rien écrit en vérité - et tu le sais toi-même - pour le théâtre, et ma muse n'ambitionne pas les applaudissements⁴⁸.» On a voulu voir dans ces derniers vers comme une sorte de contradiction avec les affirmations antérieures d'Ovide. Nous nous sommes déjà expliqué sur ce point⁴⁹. Sur l'existence de *Médée*, il n'y a là aucune contradiction : Ovide veut simplement signifier que son œuvre dramatique était destinée à la *recitatio* et que donc elle ne nécessitait pas une mise en scène traditionnelle et grandiose, comportant des chanteurs, des musiciens et des danseurs. Nous ne reprendrons pas ici cette argumentation. En revanche, nous insisterons, plus que nous l'avons fait dans notre précédente étude, sur le sens de ce renoncement. Ovide peut très bien faire ici mine de renier une œuvre qui a contribué à la décision de son exil. . .

Sans qu'il soit nécessaire de reprendre les arguments que nous avons développés au chapitre précédent, il nous semble évident qu'en touchant à Apollon et à Médée dans l'*Art d'aimer* et dans *Médée*, Ovide avait donné au pouvoir d'excellentes raisons de le considérer comme

⁴⁷ *T.*, 5, 7, 25-28.

⁴⁸ Trad., *ibidem*, p. 147.

⁴⁹ Cf. notre article, *Le Théâtre latin tel qu'en nous-mêmes. . .*, *Caesarodunum*, XII bis, Paris, 1977, p. 40.

un poète plus que gênant. La relégation à Tomis, si elle demeure encore en partie obscure dans ses motivations, s'explique au moins dans sa localisation au travers des remarques que nous venons de formuler.

Ce qui précède nous a permis de mesurer l'importance qu'avait eue Médée dans l'œuvre et la vie d'Ovide. Nous voudrions remettre à plus tard la découverte du personnage lui-même tel que l'a compris (faut-il dire aimé?) Ovide. Un point plus urgent retiendra notre attention.

Il apparaît sous la forme d'une question que soulèvent encore la vie et l'œuvre d'Ovide : celle de savoir élucider les raisons qui l'ont amené à écrire une tragédie.

Peut-être pourrons-nous alors parvenir à nous faire une idée plus précise sur cette œuvre qui a été l'une des plus célèbres de la littérature latine.

II – LA TRAGÉDIE PERDUE

Il n'est certainement pas inutile de bien préciser ici l'objet que se propose cette seconde partie : elle n'a pas, pour définir d'abord ses limites, l'ambition d'accomplir, *ex nihilo*, l'impossible miracle de la résurrection de ce qui n'est plus.

Elle voudrait, beaucoup plus simplement, reprendre les quelques éléments dont nous disposons et qui expliquent la genèse de l'œuvre. Grâce à ces éléments et aux témoignages des critiques anciens, elle souhaite encore retrouver ce qui, dans le drame perdu, devait nécessairement avoir été modelé par les goûts et les dons originaux d'Ovide.

Cela nous entraîne à vouloir reprendre les choses à leur commencement et à esquisser une histoire de la formation et de l'évolution d'un talent poétique à tous égards exceptionnel.

De la declamatio à la recitatio.

Sénèque le Père, à qui nous devons tant de précieuses informations sur ce cercle de déclamateurs, dont il faisait lui-même partie, et au sein duquel Ovide rencontra non seulement des maîtres mais aussi des amis, mérite encore plus spécialement notre reconnaissance pour nous avoir

transmis, dans une page célèbre⁵⁰, un rapport passionnant sur le passage d'Ovide à l'école des rhéteurs⁵¹.

Le tableau est animé de figures hautes en couleur, à commencer par celle du maître : Arellius Fuscus, le fougueux tenant de l'école asiatique, qui ne s'attachait qu'à la finesse et à la justesse des idées et faisait peu de cas des plans laborieusement tracés. Son indépendance d'esprit n'a eu véritablement d'égale que celle de son élève, Ovide qui, sans oublier les leçons brillantes d'Arellius, se sentit néanmoins attiré par la personnalité toute différente de Porcius Latro, ce compatriote et ami de Sénèque, qui plaçait au-dessus de tout l'ordre et la vraisemblance.

Au contact de ces influences à la fois antithétiques et complémentaires, Ovide devait nécessairement acquérir une certaine maîtrise de cet art. Une seule faiblesse cependant : l'argumentation juridique ne l'intéressait guère; aussi préférait-il les *suasoriae*, parce qu'elles étaient plus libres de ce point de vue, et ne traitait-il des *controversiae* que lorsque leurs sujets se prêtaient à une analyse psychologique. Mais, dans l'ensemble, l'élève était tout à fait digne d'être remarqué.

Sénèque, du reste, ne lui ménage pas ses éloges. Et, comme pour nous faire partager son admiration, il nous rapporte l'essentiel d'un discours prononcé par Ovide, quand il était encore *puer*, c'est-à-dire qu'il ne devait pas avoir plus de dix-sept ans. Ce fut ce que l'on entendit de mieux ce jour-là, en dépit de quelques défauts de construction et de méthode⁵².

Il n'est pas sans intérêt de nous rappeler le thème qui était proposé à la réflexion de chacun : « Un mari et sa femme se sont juré que, si l'un d'eux venait à disparaître, l'autre ne voudrait pas lui survivre. Le mari fait un voyage. Pour éprouver la fidélité de son épouse, il lui adresse un message annonçant qu'il est mort! La femme se jette alors du haut... (d'on ne sait trop quoi). Cependant, elle se rétablit. Son père lui ordonne de quitter son mari. Refus. Il la chasse. »

L'admirable sujet! On imagine facilement le beau succès qu'il aurait de nos jours dans ce que nous appelons encore parfois nos classes

⁵⁰ *Contr.*, 2, 2, 8.

⁵¹ Voir l'article remarquable de T. F. Higham, *Ovid and Rhetoric*, dans *Ovidiana*, Paris, 1958, p. 32-48.

La substance de la présente analyse a été reprise dans notre article : *Sur un itinéraire ovidien, Caesarodunum*, XIV bis, Paris, 1979, p. 71-81.

⁵² Il s'agissait d'un exercice de *controversia*, genre que n'appréciait guère Ovide.

de rhétorique⁵³ ! L'important, c'est ce qu'en fit Ovide. Or le résultat fut très applaudi. Du reste, nous aussi, en relisant le résumé que nous en avons conservé Sénèque, nous ne saurions échapper à un sentiment d'extrême surprise et même d'admiration.

Donnant la parole tantôt au mari, tantôt à son épouse, le jeune déclamateur parlait, avec l'autorité d'un spécialiste, de l'amour, de la vie du ménage, de la fidélité conjugale, de façon assez inattendue, en effet, et qui témoigne d'une expérience quelque peu surprenante de la part d'un novice en la matière. Il est vrai que l'école des rhéteurs devait être rapidement formatrice, à tous points de vue, par le choix des sujets qu'on y abordait. Ainsi, par la bouche d'Ovide, on entendait la jeune femme accuser son père d'être exclusif et de vouloir jalousement garder pour lui seul l'affection de sa fille. La fin d'un développement posait même la question de savoir comment un tel père, coupable de séquestration affective sinon mentale, avait bien pu aimer sa propre femme ? Suivaient des maximes du genre : « en amour, la rupture est plus facile que la mesure », et encore : « exiger des amants qu'ils agissent toujours après avoir réfléchi revient à leur proposer un amour de vieillards » . . .

Gageons que de tels développements, sur de tels sujets, ont dû compter pour beaucoup dans la formation d'un poète élégiaque. Du moins, le cas de cette jeune épouse, prête à se tuer par fidélité à la parole donnée et décidée ensuite à quitter son père pour suivre cet étrange époux, n'est pas sans préfigurer les drames qu'exposeront les *Héroïdes*, où la femme qui s'est engagée se montre également prête à tous les sacrifices et à tous les renoncements pour demeurer fidèle. Ce thème du don total, de l'abandon de ce qu'elles avaient eu de plus cher, parents, famille, patrie, reviendra souvent en effet, dans les plaintes qu'adresseront les amantes malheureuses à leurs séducteurs ingrats et volages.

Médée rappellera ainsi à Jason tout ce à quoi elle a renoncé pour lui :

« J'ai trahi mon père. J'ai quitté mon royaume et ma patrie. J'ai abandonné la meilleure des sœurs et, avec elle, ma mère chérie. »

⁵³ Qu'on se rappelle cependant cet autre sujet qui, naguère, avait valu à Baudelaire un second prix au Concours général : « *Philopoemen aux Jeux Néméens* ». Cela a-t-il rien gâté de son génie ?

*Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui;
Optima cum cara matre relicta soror*⁵⁴.

Il est remarquable que, pour confirmer ces propos de Médée, Ovide ait éprouvé le besoin de faire témoigner Hélène qui reprend ce même thème et redit la grandeur du sacrifice de Médée⁵⁵.

On le voit, les sujets de ces *controversiae* ne pouvaient manquer de rejaillir sur les dons d'un jeune poète, en raison même de cet entraînement, qu'ils imposaient, de savoir jongler avec la psychologie de divers personnages : le jeu était déjà en soi dramatique.

Il devait, tôt ou tard, inciter un élève aussi doué à vouloir composer des œuvres plus spécifiquement dramatiques, où l'auteur se ferait, comme dans les *controversiae*, le porte-parole des différents protagonistes en jouant, là encore, chacun des rôles.

Ainsi, le contact avec ces rhéteurs, qui furent autant des maîtres que des amis, a conduit leur disciple bien au-delà de ce qu'ils souhaitaient, parce que, délaissant le droit et les ergoterie juridiques, Ovide n'a retenu de leurs leçons que ce qui touchait à la psychologie, et surtout à la psychologie si délicate du cœur féminin.

Au fond, dès l'école, il aurait suffi de bien peu de chose pour que ces sujets de *controversiae* aient pu devenir non seulement des *Héroïdes* mais aussi certaines des pièces des *Amours* ou de l'*Art d'aimer*. Il ne manquait que les vers. Or la faute n'en revenait pas à l'élève mais à ses maîtres, qui regardaient son style avec un mauvais œil, parce que, nous dit Sénèque, « dès cette époque, on ne pouvait considérer son style que comme de la poésie en prose » :

*Oratio eius iam tum nihil aliud poterat uideri quam solutum carmen*⁵⁶.

Ils trouvaient cela tout à fait navrant. Ils n'étaient pas les seuls d'ailleurs : le propre père de l'élève se tourmentait, plus que tout autre, de voir son fils se tourner vers un art si gratuit. Souvent il lui demandait à quoi cela pouvait bien rimer !

⁵⁴ *H.*, 12, 111 et 112.

⁵⁵ Cf. *H.*, 17, 231 et suiv. Voir *supra*, Chap. I, p. 33 et 34, où il est question d'Hérodote et de Théopompe, qui proposent une interprétation originale des rôles historiques de Médée et Hélène.

⁵⁶ *Contr.*, 2, 2, 8.

Saepe pater dixit : « Studium quid inutile temptas »⁵⁷?

Ovide s'est efforcé, un temps du moins, de suivre le conseil et de ne plus écrire que de la prose. Peine perdue! Car la poésie finissait toujours par l'emporter et ainsi, dit-il, « tout ce que j'essayais d'écrire était des vers... »

*Et quod temptabam scribere uersus erat*⁵⁸.

Il fallut donc se résoudre à ne plus composer que des poèmes, mais quel genre de poèmes? L'œuvre d'Ovide en présente apparemment une telle variété que certains ont voulu en déduire, trop hâtivement, comme nous l'avons dit, que dès le début Ovide avait fait preuve d'indécision et d'instabilité. Or il nous semble, tout au contraire, qu'il avait choisi, dès le départ et très rapidement, le genre unique qui convenait le mieux à ses dons. Ses succès auprès de ce cercle intime où il avait déclamé l'engagèrent à rechercher de la même façon la faveur de quelques privilégiés, amateurs de poésie cette fois, et qui constituaient un public raffiné, avide de ces moindres variations sur un thème donné. Là où nous ne voyons aujourd'hui que répétition, eux devaient sentir la recherche d'une nuance délicate et d'une plus parfaite subtilité.

C'est donc à l'usage d'un tel public qu'Ovide a composé ses œuvres, pour la lecture. Il préparait des programmes pour ce que nous appellerions un récital poétique. Tout le reste n'était qu'accessoire et peu importait qu'on lût une élégie, un chant extrait d'une épopée ou un acte de tragédie, pourvu que ce fût de la poésie dramatique, c'est-à-dire écrite pour être lue à une voix. Alors il apparaît que cette grande diversité dont on a fait grief à Ovide ne correspondait, pour lui et son public, à rien d'autre qu'à des tons différents de lectures poétiques. Au fond, Ovide n'a fait que s'adapter à un autre public et passer de la *déclamation* à la *récitation*.

L'adaptation s'est faite de bonne heure, fort peu de temps après qu'Ovide se fut détourné définitivement de la rhétorique. Dans ce même poème où il dit son impuissance à écrire autre chose que de la poésie⁵⁹, Ovide ajoute que la « lecture » – le mot est à remarquer – de

⁵⁷ T., 4, 10, 21.

⁵⁸ T., 4, 10, 26.

⁵⁹ T., 4, 10.

ses poèmes de jeunesse intervint quand sa barbe n'avait été rasée qu'une fois ou deux :

*Carmina cum primum populo iuuenalia legi,
Barba resecta mihi bisue semelue fuit*⁶⁰.

Ces vers désignent assurément les premières élégies, mais nous sommes convaincu qu'il en a été de même pour la *Gigantomachie*, premier essai épique, comme nous savons que cela a été effectivement le cas pour la tragédie, *Medea*.

La *recitatio*, ce récital poétique, a donc atténué dans les premières œuvres la trop grande distinction apparente des genres. Elle ne la laissait plus paraître que comme une différence de tons, ainsi que nous l'avons dit; tout comme aujourd'hui certains «diseurs» font alterner des poèmes de caractères et de formes variés, nous pouvons imaginer qu'Ovide faisait alterner, par exemple, des pièces extraites des *Héroïdes* et des *Amours* dont, à notre avis, la composition se poursuivait parallèlement et qui n'ont été publiées séparément que lors de leur édition en recueils fragmentaires⁶¹.

Cela explique qu'en fin de compte nous ne puissions pas observer de différence sensible entre des pièces qui traitent un même thème dans des genres apparemment divers. Nous voyons, par exemple, Médée exprimer les mêmes sentiments et de même façon dans la douzième *Héroïde* et dans le septième livre des *Métamorphoses*. Il est permis de penser qu'elle tenait un langage identique dans la tragédie qui fut «récitée» en 12 avant notre ère.

Nous parvenons ainsi à cette certitude : aucune œuvre n'est isolée dans l'ensemble de la production d'Ovide, la tragédie pas plus que les autres⁶². Cela nous invite à vouloir en tenter une approche plus précise

⁶⁰ *Ibidem*, v. 57 et 58.

⁶¹ Sur le problème de la chronologie de ces œuvres, voir S. D'Elia, *Il problema cronologico degli Amores, Ovidiana*, Paris, 1958, p. 210-223. Article intéressant et documenté; cependant, nous ne suivrons pas son interprétation de A., 2, 18.

Cf., également : H. Mac L. Currie, *Ovid and the Roman Stage, ANRW*, II, 31, 4, p. 2701-2742 et J. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, 1974, p. 300 et sq.

⁶² Voilà pourquoi il nous semble vain de vouloir, par exemple, affirmer que chez Ovide tout découle de l'écriture théâtrale et de considérer les *Héroïdes* comme des essais scéniques plus ou moins imparfaits. Voir cependant l'article de H. Zehnacker, *Ovide et la tragédie, Actes du Symposium panhellenique des Etudes Latines*, FIANNENA, 1984, p. 181-194.

en recourant aux données de la douzième *Héroïde* et aussi en interprétant ce que l'on pourrait appeler « les lacunes » du livre VII des *Métamorphoses*.

Auparavant, il nous faut cependant examiner des témoignages qui peuvent avoir leur importance.

Jugements divers sur la tragédie.

Si l'on en croit le témoignage peu encourageant que nous apportent les ouvrages qui ont été consacrés à Ovide, l'entreprise risque fort de s'avérer épineuse et, qui plus est, décevante. . .

Le plus souvent, en effet, on se contente, respectueusement, de rappeler qu'Ovide a écrit une tragédie; suit un renvoi à une note où l'on précise qu'il s'agissait d'une *Médée* et qu'elle est perdue. Plus rarement, on en cite un vers; exceptionnellement, deux. Le commentaire qui les accompagne alors tend surtout à souligner l'influence écrasante d'Euripide; l'œuvre d'Ovide ne serait qu'un remodelage grossier de sa *Médée*. Aussi on s'ingénie à minimiser la chose et l'on tente de trouver des motifs qui excusent Ovide: il ne s'agit que « d'un essai scolaire », « d'une œuvre de bon helléniste, de brillant écolier »⁶³!

S'il s'agit d'Ovide, l'écolier dont on nous parle a déjà bien grandi quand, en 12 av. J.-C., il donne lecture publique de son œuvre. . .

Il est inutile de nous attarder davantage sur de telles assertions. Tournons-nous délibérément vers ces jugements qui ont été formulés bien antérieurement par des critiques qui, eux, avaient encore la chance de pouvoir lire ou entendre l'œuvre.

Le ton est tout différent et il n'est question que de louanges. C'est ainsi que Quintilien ne dissimule pas son admiration :

« Quant à la *Médée* d'Ovide, nous dit-il, elle me semble montrer tout ce dont cet homme aurait été capable s'il avait mieux aimé maîtriser son talent plutôt que de s'abandonner nonchalamment à lui. »

Quidii Medea uidetur mihi ostendere quantum ille uir

⁶³ E. Ripert, *Ovide poète de l'amour des dieux et de l'exil*, Paris, 1921, p. 40. H. Bardon (pour qui nous avons souvent de l'estime) dans *Les Empereurs et les Lettres latines*, 2^e éd., Paris, 1968, p. 90 note 1, pense que *Médée* est un « accident » dans la carrière d'Ovide.

*praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*⁶⁴.

Le compliment nous semble avoir d'autant plus de portée qu'il s'accompagne d'une réserve sans indulgence sur le reste de l'œuvre. La tragédie était donc exceptionnelle à tous points de vue. Quintilien semble vouloir lui faire grand honneur en la mentionnant immédiatement après le *Thyeste*⁶⁵ de Varius, la pièce qui, nous le savons, passa pour être le chef-d'œuvre du genre aux yeux des Romains. Dans cette association de *Médée* et de *Thyeste*, Quintilien ne précise pas que la tragédie d'Ovide n'a jamais été représentée.

Nous retrouvons, du reste, cette association et ce manque de précision sur les deux tragédies dans ce jugement de Tacite : «... et aucun ouvrage d'Asinius Pollion ou de Messalla n'est aussi célèbre que la *Médée* d'Ovide ou le *Thyeste* de Varius».

*... nec ullus Asinii aut Messallae liber tam inlustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes*⁶⁶.

Cette fois, il faut le remarquer, la pièce d'Ovide ne vient plus en seconde position mais est mise sur un pied d'égalité avec celle de Varius, le poète favori d'Auguste-après Virgile cependant, si l'on en croit Horace⁶⁷, observateur de l'évolution du goût des spectateurs.

On a montré⁶⁸, avec justesse, qu'Horace avait été profondément impressionné par la «récitation» de la *Médée* d'Ovide. C'est elle qui lui a, peut-être, donné l'occasion et le prétexte de son *Épître à Auguste*. Nous ne savons pas exactement quand Horace a pu assister à cette avant-première⁶⁹, mais la nouveauté de la tentative et le succès qu'elle promettait manifestaient un changement profond dans les goûts du public. Horace voulut s'en faire le messenger et le défenseur auprès

⁶⁴ *Inst. orat.*, 10, 1, 98.

⁶⁵ Représenté en 29 av. J.-C.

⁶⁶ *Dial.*, 12, 6.

⁶⁷ Cf., *Epist.*, 2, 1, 247.

⁶⁸ Voir : P. Grimal, *Horace et la question du théâtre à Rome*, dans *Dioniso*, 1967, XLI, p. 291-297 et Fr. Della Corte, *La tragédie romaine au siècle d'Auguste*, dans *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Leiden, 1983, p. 233-234.

⁶⁹ L'*Épître* (2, 2, 217 et sq.) qui fait allusion à la mode nouvelle de la *recitatio* date de 13 av. J.-C., soit environ d'une année avant la première de la *Médée* d'Ovide. Horace a donc dû bénéficier d'une sorte de première.

d'Auguste. Il fallait que la pièce eût assurément une valeur exceptionnelle pour justifier une démarche aussi imprudente.

La présenter comme le travail d'un «écolier» est donc une énormité navrante et inutile. Elle est l'œuvre d'un maître, et bien digne d'être représentée, sous une forme nouvelle certes, plus dépouillée assurément, mais encore assez grandiose. Il convient de bien se rappeler un détail : avec la mode de la *recitatio*, le théâtre se ferme et n'admet plus qu'un moindre nombre de spectateurs. C'est vrai, et c'est un fait que le théâtre de Balbus, inauguré en 13, un an avant *Médée*, témoigne de cette «fermeture». Mais il ne faut rien exagérer : ce théâtre, proche de l'odéon dans sa conception, avait tout de même 7.700 places! On voit bien que la *recitatio*, devant ce public, ne pouvait pas ressembler à une représentation intime!

Les Amours et la tragédie.

Mais revenons aux divers témoignages externes que nous avons rappelés, pour leur adjoindre les quelques précisions qu'Ovide lui-même nous a données dans ses *Amours*.

On a beaucoup épilgué sur ces maigres données, en tout cas beaucoup trop à notre avis. Des exégèses savantes, comme celle que nous avons déjà mentionnée⁷⁰, en tirent des conclusions très serrées sur la chronologie des œuvres d'Ovide. Cela revient à appliquer une logique d'un rigorisme excessif et qui s'adapte mal au caractère libre de l'épigramme.

Nous refusant à rechercher toute interprétation qui se situerait au-delà du texte, nous nous contenterons d'y relever les quelques précisions suivantes :

1) Après avoir, autrefois, donné une *Gigantomachie*⁷¹, Ovide, vaincu par l'Amour, se consacre à l'épigramme, composant en même temps *Amours* et *Héroïdes*⁷².

2) En outre, il a mis en chantier une tragédie qui, à force de

⁷⁰ S. D'Elia, *article cité*, porte sur *A.*, 2, 18. Intéressant surtout pour l'état de la question en 1958.

⁷¹ *A.*, 2, 18, 11.

⁷² *A.*, 2, 18, 22 et sq.

soins, commence à prendre tournure. D'ailleurs, dit-il, personne n'a d'aptitude pour ce genre plus que lui⁷³.

3) Nouvelle victoire de l'Amour : une maîtresse tyrannique détourne le poète de son projet dramatique⁷⁴.

4) Cependant l'âme du poète est en proie à de cruels tourments. La Tragédie et l'Elégie lui apparaissent sous la forme de deux spectres qui se disputent ses faveurs⁷⁵. Ovide demande à la Tragédie de savoir patienter jusqu'à ce que soient terminés les *Amours*, car, lui dit-il, « toi, tu es une œuvre de toujours. » :

*Tu labor aeternus*⁷⁶.

5) Effectivement, les derniers vers des *Amours* annoncent que le poète a définitivement renoncé au service d'Amour et qu'il peut désormais se consacrer uniquement à Bacchus et à une œuvre plus grave⁷⁷.

De tout cela, nous voulons retenir simplement la confirmation de ce que nous avons déjà pressenti : Ovide menait de front trois œuvres au moins, les *Amours*, les *Héroïdes* et la tragédie, sans cesse abandonnée, puis reprise, enfin élaborée après les *Amours*. Ainsi se trouvent justifiées d'avance toutes les correspondances secrètes que nous serons amené à observer entre ces œuvres, ainsi que leur étude comparée.

Passons sur l'absence étonnante de modestie dont fait montre Ovide lorsqu'il vante ses dons pour la tragédie. Il ne les exagérait certainement pas, si l'on s'en remet du moins à l'avis de Quintilien et à celui de Tacite, et si, de plus, on en juge par l'attitude d'Horace qui, dans ses conseils à Auguste, a osé, sans toutefois, le nommer, recommander Ovide et garantir la valeur réelle de son drame⁷⁸.

⁷³ A., 2, 18, 13 et 14.

⁷⁴ A., 2, 18, 17.

⁷⁵ A., 3, 1.

⁷⁶ A., 3, 1, 68.

⁷⁷ A., 3, 15, 17.

⁷⁸ En fait, après la construction et l'inauguration du «Petit» théâtre de Balbus, en 13, Horace nous fait comprendre que la *recitatio* n'est rien d'autre qu'une mesure de restriction que le spectacle doit subir. Restriction relative : au lieu de 25.000 spectateurs, la mise en scène ne devra « parler » qu'à 7.700 personnes. C'est moins, mais cela n'est pas rien. En tout cas, cela permet d'imaginer que la mise en scène de devait pas être ridiculement restreinte. Tout ce qui fait la différence entre la *recitatio* et la mise en scène traditionnelle tient dans le fait qu'au lieu de s'adresser à 25.000 spectateurs, on ne pense qu'à en toucher 7.700.

Cela ne fait qu'accentuer notre regret de ne plus pouvoir lire cette *Médée* qui aurait sans doute bouleversé toutes nos belles opinions reçues sur la poésie d'Ovide. Mais, malheureusement, il ne nous en reste que des bribes.

Deux vers.

Deux vers . . . c'est à la fois peu et beaucoup pour l'imagination qui voudrait se laisser entraîner à toutes sortes de conjectures . . . Aussi, pour l'instant du moins, nous nous abstiendrons de tout commentaire. Il nous semble préférable, en effet, de rappeler ces vers chaque fois que, dans la suite de notre exposé, ils paraîtront en illustrer un aspect particulier. Nous nous contenterons ici d'en donner le texte, accompagné seulement d'une traduction fatalement approximative, puisque détachée de tout contexte⁷⁹.

Un premier vers nous a été conservé par Quintilien⁸⁰. Médée s'adresse probablement à Jason pour lui donner un ultime et terrible avertissement : « J'ai eu le pouvoir de sauver, et tu demandes s'il m'est possible de détruire ? »

Seruare potui; perdere an possim rogas?

Un second fragment se trouve développé chez Sénèque le Père⁸¹. C'est encore Médée qui parle, mais, cette fois-ci, elle se livre, dans un monologue, à l'examen des passions contraires qui la bouleversent : « Je suis emportée puis çà, puis là, comme pleine du dieu. »

Feror huc, illuc, ut plena deo.

Le butin peut paraître mince et il l'est, fatalement. Mais la nature diverse de ces deux vers nous montre qu'Ovide respectait la variété métrique qui distinguait le *diuerbium* du *canticum*. Cela laisse naturellement supposer que la pièce était conçue pour être jouable. Nous verrons cependant que ces détails peuvent être riches en enseignements précieux. Mais puisque nos moyens d'investigation sur le texte se limitent à cela, pourquoi ne pas prendre les choses différemment et tenter

⁷⁹ Nous suivons le classement et le texte des fragments proposés par O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, réédition 1962, vol. I, p. 230.

⁸⁰ *Inst. orat.*, 8, 5, 6. Sénèque. *Diuerbium*.

⁸¹ *Suas.*, 3, 7. Tétramètre (?). *Canticum*.

d'imaginer, avec plus de chances de succès, quelle était l'action de ce drame et comment elle pouvait évoluer?

L'action et les moyens de progression dramatique.

On ne s'étonnera pas, du moins nous l'espérons, de voir employé ici le mot «action» à propos d'une œuvre «récitée». Le drame même «récité» se devait de sauvegarder les apparences. Aussi bien nous parlerons de l'«action» de la douzième *Héroïde* qui nous semble être moins une lettre qu'un mini-drame: c'est d'ailleurs à ce titre que nous la prendrons pour guide.

L'action, donc, se déroulait, comme dans la douzième *Héroïde*, à Corinthe et intervenait après le temps de l'épopée. La tragédie commençait immédiatement après qu'on eut annoncé à Médée les intentions de Jason; ainsi elle était l'aboutissement d'un état préparé par l'épopée et parvenu au stade de la crise finale sous l'effet de la décision de Jason.

Tout au début de la pièce, un personnage, la nourrice probablement, à moins que ce ne fût Médée elle-même comme elle le fait dans les premiers vers de la douzième *Héroïde*⁸², déplorait le passé.

Pourquoi Médée n'était-elle pas morte, dans sa gloire, après avoir sauvé la jeunesse grecque et assuré le triomphe de Jason?

Remontant encore le cours du passé, de regret en regret, on finissait par se demander pourquoi les dieux avaient permis la fatale invention de ce premier vaisseau et pourquoi ils avaient laissé venir l'Argo jusqu'aux rivages de Colchide? Ce thème traditionnel apparaît au début de la lettre de Médée comme dans les premiers vers de la tragédie d'Euripide: «Non, jamais le naïvre Argo n'aurait dû parvenir en Colchide... Jamais dans les creux du Pélion le pin abattu n'aurait dû tomber⁸³.»

Ce même thème avait été utilisé, nous l'avons vu, dans la tragédie d'Ennius, où il servait de prologue:

*Utinam ne in nemore Pelio...*⁸⁴

A ce rappel du passé lointain, probablement long, à en juger par la

⁸² *H.*, 12, 1-6. Voir aussi les premiers vers de *A.*, 2, 11, 1-6.

⁸³ Cf. *H.*, 12, 7.

⁸⁴ Cf. *Ad Her.*, 2, 22, 34, et *De fato*, 15, 35, et *supra* chap. II.

place qu'il occupe dans l'*Héroïde*⁸⁵, succédait le passé récent et le récit de ses préparatifs.

Médée laissait alors libre cours à l'expression de son désespoir, de sa jalousie et de ses aspirations à la vengeance⁸⁶.

Suivait une accalmie durant laquelle Médée s'efforçait de faire revenir Jason à la raison⁸⁷, dans une longue entrevue où les souvenirs de l'école des rhéteurs devaient peser lourdement.

Enfin venait le dénouement extrêmement brutal. Médée demeurait seule un instant, lançait des menaces de façon non voilée, cette fois, et les mettait à exécution, hors de scène. Un personnage secondaire rapportait tout cela à Jason. Ici, il nous faut nous reporter au texte excessivement rapide des *Métamorphoses*⁸⁸ : Créuse est consumée et, avec elle, Créon et tout le palais. Meurtre des enfants. Fuite de Médée auprès d'Égée. La rapidité de cette évocation, en quatre vers seulement, s'explique par le fait qu'Ovide n'a pas voulu réécrire ici le morceau de bravoure qui constituait déjà le final de sa tragédie et que tout le monde connaissait et admirait⁸⁹.

Le canevas, dans l'ensemble, suivait donc la voie qu'avait tracée Euripide et qu'avait empruntée Ennius, du moins si l'on s'en réfère à la douzième *Héroïde*. La seule véritable différence consistait en l'effacement complet du personnage d'Égée, auquel Euripide tenait essentiellement pour des raisons nationales et qui, à ce titre, avait peu d'intérêt aux yeux des Romains, à en juger par son absence aussi bien dans la pièce d'Ennius que dans la *Médée* de Sénèque le Tragique. Une simple relation de son passage à Corinthe et de son entretien avec Médée devait suffire à faire progresser l'action vers son dénouement.

Ainsi se trouve réduit à peu de chose l'apport des éléments extérieurs susceptibles de faire évoluer la situation. Chez Euripide il n'y en avait que deux : le remariage de Jason et l'arrivée d'Égée. Ovide n'en a conservé que le premier.

Son théâtre devait donc être tout animé de l'intérieur des personnages, du mouvement des cœurs et des consciences, soumis au jeu cruel et tragique du Destin. De fait, le fatalisme et ses lois secrètes

⁸⁵ *H.*, 12 : 131 vers sur 212.

⁸⁶ Cf. *H.*, 12, 159-182.

⁸⁷ Cf. *H.*, 12, 183-198.

⁸⁸ *M.*, 7, 394-397.

⁸⁹ C'est aussi l'opinion de L. Séchan, *La Légende de Médée*, art. cité, p. 302, n. 6.

devaient intervenir puissamment sur l'évolution du tragique. Les vœux, les malédictions, les présages et les pressentiments y jouaient assurément un rôle déterminant.

C'est du moins ce que laissent entrevoir les *Héroïdes*, ces drames en miniature, où l'on distingue au fond des âmes ce sentiment fatal du devenir qui explique et entraîne l'évolution des personnages et celle de l'action. Un exemple suffira pour éclairer ce point de vue, car il en suggérera quantité d'autres du même ordre.

Au vers 195 de la dix-huitième *Héroïde*, Léandre a le pressentiment de sa mort. Cette prémonition fatale se réalise, au moment même où Héro est assaillie par un pressentiment identique. Correspondance troublante : nous sommes au vers 195 de la dix-neuvième *Héroïde*.

De même, dans les *Métamorphoses*, Médée a le pressentiment de l'ingratitude de Jason⁹⁰. Ainsi Ovide conviait son public à ces débats intérieurs qui ne faisaient que laisser éclater à la fin une vérité que ses héros portaient en eux depuis de début. Le fatalisme, contre lequel ils essayaient de lutter, comme le montrent les hésitations de Médée avant d'accomplir ses effroyables desseins, était le véritable moteur des passions et de l'action, à la fois pathétique et dramatique.

Le drame d'Ovide était donc une œuvre à progression psychologique et non événementielle, tout proche de Racine et bien loin de Corneille⁹¹.

De fait, dans ce théâtre d'une âme, l'action se ramène aisément à la simple histoire d'une passion amoureuse trompée et qui se venge abominablement. Par là, Ovide, le dramaturge, ne reniait pas le poète des *Amours* et de *l'Art d'aimer* : la légende de Médée lui offrait le prétexte d'une nouvelle variation sur son thème de prédilection. On comprend alors que Sénèque le Père ait pu juger Ovide comme l'homme qui avait rempli son siècle non seulement de ses traités, mais de ses traits sur l'amour :

« . . . qui, hoc saeculum amatoriis non artibus tantum,
sed sententiis implevit⁹². »

⁹⁰ *M.*, 7, 38-43.

⁹¹ Pour rendre sa *Médée* plus « vraisemblable » Corneille a éprouvé le besoin d'y introduire des personnages et des péripéties supplémentaires. On y voit, ainsi, Egée devenir amoureux de Créuse!

⁹² *Contr.*, 3, 7.

Ovide en aurait convenu volontiers : d'ailleurs, pourquoi s'en étonner puisque l'amour est partout, et surtout dans la tragédie, car, nous dit-il : « de tous les genres littéraires la tragédie l'emporte en gravité, et c'est elle aussi qui puise toujours sa matière dans l'amour. »

*Omne genus scripti grauitate tragoedia uincit :
Haec quoque materiam semper amoris habet*⁹³.

Ces vers prennent place dans une page des *Tristes* qui est consacrée à l'amour et à la tragédie et qui nous donne de l'action de *Médée* ce résumé sous forme d'argument extrêmement concis : « La douleur déchâinée par un amour outragé poussa une mère à teindre un fer du sang de ses enfants. »

*Tingeret ut ferrum natorum sanguine mater,
Concitus a laeso fecit amore dolor*⁹⁴.

On imagine sans peine le dépouillement d'une telle intrigue et comme il a dû en coûter à Ovide pour y parvenir ! Mais nous sommes convaincu qu'il a atteint le but qu'il s'était proposé, à en juger du moins d'après le témoignage des Anciens.

L'effort semble d'autant plus méritoire qu'il devait nécessairement s'accompagner d'une recherche identique de la simplicité sur le plan du ton, ou, si l'on préfère, du style de la tragédie.

Le ton

Une opinion fort répandue et tenace prétend cependant que le style de cette œuvre devait être passablement oratoire. On invoque généralement pour la justifier le vers que cite Quintilien :

Seruare potui; perdere an possim, rogas?

Ailleurs, pour exprimer exactement la même idée, on qualifie ce style en utilisant un autre terme : déclamatoire. De toutes façon, il semble que l'on veuille demeurer dans la plus parfaite confusion et que, au fond, l'on se plaise à voir dans « oratoire » et « déclamatoire » de parfaits équivalents, synonymes, en gros, de « grandiloquent ».

Pour ne pas nous arrêter plus qu'il ne convient sur de tels juge-

⁹³ *T.*, 2, 381 et 382.

⁹⁴ *T.*, 2, 387 et 388.

ments, disons d'abord qu'il est aberrant de vouloir associer Ovide à un orateur, qui avait pour tâche d'ordonner et de développer sur des rythmes divers des arguments serrés; la vie de son client, ou la destinée de l'État, dépendait des effets de ses périodes et de l'ampleur de sa péroraison. Faut-il alors considérer Ovide comme un déclamateur? Au sens strict du terme, assurément pas, du moins si l'on se range à l'avis de Sénèque le Père. Toutefois, si l'on veut bien se faire du déclamateur une image qui serait celle d'un artiste désintéressé, recherchant l'effet capable de saisir son public par la rapidité d'un trait qui surprenait, parce qu'il constituait une rupture par rapport à un tour communément employé, alors il est permis de croire que le style tragique d'Ovide pouvait devoir quelque chose aux leçons de ses anciens maîtres.

Revenons à cette page de Quintilien qui alimente ce débat. Après avoir cité le vers d'Ovide, Quintilien ajoute ce simple commentaire : l'expression le surprend parce qu'elle lui apparaît comme une rupture par rapport à des tours fréquents du type : «*Nocere facile, prodesse difficile*⁹⁵.» C'est en ce sens que le style tragique d'Ovide peut sembler «déclamatoire», mais, on le voit, cela est bien loin de la grandiloquence. Ce qui nous paraît au contraire caractériser son originalité c'est la vigueur et la véhémence nerveuse dans la construction antithétique.

Certains vers des *Héroïdes* présentent à ce point de vue un intérêt tout particulier, dans la mesure où on peut les considérer comme des ébauches. Hypsipyle, par exemple, exprime sa haine contre sa rivale par un trait qui n'est pas sans annoncer le style vigoureux de la tragédie : «Pour Médée, j'aurais été Médée.»

*Medeae, Medea forem*⁹⁶.

On remarquera, dans la bouche de Médée, quantité de ces tours qui illustrent également la même recherche de la concision frappante par ses contrastes, comme le montre ce vers : «moi qui assoupis le dragon, je ne puis m'assoupir.»

*Quae me non possum, potui sopire draconem*⁹⁷.

Mais Ovide demeure, dans beaucoup d'esprits, prisonnier de la fable qui a fait de lui un poète «érotique», alors qu'on se demande vrai-

⁹⁵ *Inst. orat.*, 8, 5, 6.

⁹⁶ *H.*, 6, 151.

⁹⁷ *H.*, 12, 171.

ment quelle pudeur serait assez ingénue pour pouvoir être effarouchée par ses élégies... Aussi on n'a jamais réellement pris au sérieux ses efforts d'auteur dramatique quand il prétend avoir su donner à sa tragédie un ton grave et noble. Et l'on n'a jamais accordé la moindre importance à ce vers des *Tristes* où Ovide affirme cependant que « son expression a la gravité qui sied au cothurne » :

*Quaeque grauis debet uerba cothurnus habet*⁹⁸.

Si forte est la puissances des idées reçues que l'on n'a également prêté aucune attention à cette autre déclaration du poète dans laquelle pourtant il définit encore le ton de la tragédie et livre en même temps sa conception du tragique : à la grandeur doit se mêler la fureur (*ira*), « noble doit être le ton tragique; aux cothurnes tragiques convient la fureur. »

*Grande sonent tragici; tragicos decet ira cothurnos*⁹⁹.

Pour comprendre toute l'injustice dont on a fait preuve à l'égard d'Ovide, il suffit d'imaginer le déluge d'exégèses qu'aurait immanquablement suscité ce même vers s'il avait été écrit non par Ovide, mais par... Sénèque : du *De ira* à la fureur d'Hercule et à celle de Médée... Mais revenons à la tragédie d'Ovide. Outre la grandeur et la fureur, le ton devait être encore caractérisé par un goût certain des parallèles et des symétries dans l'argumentation.

C'est là, assurément, un élément remarquable dans le style des dernières *Héroïdes*, où chaque lettre reçoit une réponse qui reprend ses thèmes principaux mais en utilisant d'autres termes et en se plaçant à un point de vue tout différent, si bien qu'elle finit par en modifier complètement le sens et la portée. Ovide avait appris à l'école des rhéteurs l'art de jongler avec les réalités et les mots, en fonction du personnage qu'il faisait parler; le jeu ressemblait quelque peu à ces *Exercices de style* qui ont assuré la notoriété de l'un de nos auteurs contemporains.

Sa tragédie devait donc présenter de tels effets de reprise à l'intérieur des dialogues, et la progression dramatique suivait certainement, pas à pas, l'évolution lente de ces arguments sans cesse remaniés d'un personnage à l'autre.

Or, précisément, il est temps de compléter nos investigations sur la

⁹⁸ *T.*, 2, 554.

⁹⁹ *R.*, 375.

Médée d'Ovide en orientant nos recherches vers ses personnages, les personnages secondaires du moins, car celui de Médée nécessite une analyse particulière, comme on le verra.

Les personnages secondaires.

A priori, on ne s'attend pas à découvrir ces personnages jusqu'à pouvoir connaître les moindres détails de leur vie intime ni même imaginer leur portrait physique. Ceux que nous rencontrerons ressemblent beaucoup plus, en effet, à des entités qu'à des êtres de chair et de sang.

De fait, d'une façon générale, Ovide se montre avare en confidences sur eux, sans doute parce que ses personnages n'étaient pas des inconnus pour son public et que, de toute façon, ce public s'intéressait aux âmes plutôt qu'aux personnes.

Il en résulte que les éléments qui permettraient de broser un portrait physique de chaque personnage demeurent fort rares et, de plus, parfaitement conventionnels. Les illustres épistolières des *Héroïdes*, elles-mêmes, ne sont guère bavardes à cet égard. La plus proluxe semble être Sappho. Mais cela ne va pas très loin : elle dit à Phaon qu'elle est de petite taille, «*sum brevis*»¹⁰⁰, et que sa peau n'est pas blanche, «*candida non sum*»¹⁰¹, et c'en est fini.

Un détail identique revient fréquemment dans les descriptions du même genre : les héroïnes ont une blonde chevelure. Le trait, on le sait, est devenu traditionnel dans la littérature latine depuis Catulle¹⁰² ; après lui, on n'aurait su plaire sans être blond. C'est ainsi qu'Apollon lui-même, dont les Grecs pourtant vantaient les cheveux noirs aux reflets bleutés, apparaît chez Ovide s'être teint en blond : «*flauus Apollo*»¹⁰³ ! Aussi le poète ne saurait adresser de meilleure consolation à la malheureuse «dame chauve» que cette recommandation de se procurer une perruque de Germanie : peu importe que ce soient des cheveux d'esclaves pourvu qu'ils soient blonds¹⁰⁴ !

Rien d'étonnant donc ni même d'intéressant à ce que le séducteur

¹⁰⁰ *H.*, 15, 33.

¹⁰¹ *H.*, 15, 35.

¹⁰² Cf. J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, 1949, p. 326.

¹⁰³ *A.*, 1, 15, 35.

¹⁰⁴ *A.*, 1, 14, 45.

par excellence, Jason, apparaisse avant tout incarner le type parfait du « beau blond ». Médée, cependant, ne remarque que ce détail et en est éblouie : « Pour quoi ta fauve chevelure m'a-t-elle trop séduite ? »

*Cur mihi plus aequo flauī placuere capilli*¹⁰⁵?

Pour le reste, elle se montre d'une discrétion absolue : en somme, il est surtout blond ; ses autres qualités ne sont qu'accessoires, et ne sont décrites qu'en termes excessivement généraux : il est beau garçon et beau parleur¹⁰⁶ ; on remarque l'expression de son visage, la noblesse de son âme et le charme de toute sa personne¹⁰⁷ ; bref, il est beau comme un dieu¹⁰⁸ !

Voilà donc tout ce que nous pouvons entrevoir du physique de Jason ; son caractère, en revanche, nous est mieux perceptible.

De ce point de vue, le personnage s'avère tout de suite fort peu sympathique ; dès la fin de son entrevue avec Aïétès il n'a qu'une idée en tête : se dérober aux épreuves qui lui sont imposées. Médée lui apparaît alors être sa seule chance, comme Ariane à Thésée. Pour la séduire, il met tout en œuvre y compris les belles supplications et la promesse de mariage : « Cependant, l'étranger se met à lui parler, et il lui prend la main, puis, d'une voix toute douce, il lui demande son aide et lui promet le mariage. Alors, elle ne peut retenir ses larmes et lui dit . . . »

*Ut uero cœpitque loqui dextramque prendit
Hospes et auxilium submissa uoce rogauit
Promisitque torum, lacrimis ait illa profusus . . .*¹⁰⁹.

Ovide nous laisse entendre qu'il n'y a pas l'ombre d'une sincérité dans les intentions de Jason : il emportera la Toison et avec elle Médée, « comme une seconde dépouille »¹¹⁰. Il apparaît comme l'homme né sous une heureuse étoile et à qui tout réussit sans peine ; il parvient à ses fins grâce au concours des autres et sans jamais courir grand risque : dans l'œuvre d'Apollonios, c'est lui qui tuait Absyrtus ; Ovide a mis ce crime au compte de Médée qui, de service en service, accumule les atrocités, par amour pour lui.

¹⁰⁵ H., 12, 11.

¹⁰⁶ H., 12, 12.

¹⁰⁷ M., 7, 43 et 44.

¹⁰⁸ M., 7, 87 et 88.

¹⁰⁹ M., 7, 89-91.

¹¹⁰ Cf. M., 7, 177.

Comme Jason n'est pas sincère mais règle ses sentiments sur les circonstances, il n'aura aucun scrupule à tourner ses regards et ses ambitions du côté de Créuse, par calcul et non par amour. Désormais, il n'a plus aucun ménagement pour Médée : il vient en personne lui intimider l'ordre de quitter sa demeure, sans la moindre gêne :

Ausus es «Aesonio, dicere, cede domo¹¹¹.»

Et sa mesquinerie à l'égard de celle à qui il doit tout va jusqu'à pouvoir lui reprocher de ne pas lui avoir apporté de dot :

Dos ubi sit, quaeris¹¹²?

Tout cela compose un portrait peu flatteur de l'Argonaute. De jour en jour, nous voyons Jason s'abaisser à plus d'indignité. Aussi approuve-t-on sans réserve aucune les durs reproches que lui adresse à son tour Médée pour lui exprimer sa rancœur ; c'est à juste titre, nous semble-t-il, qu'elle peut le traiter d'ingrat et de scélérat¹¹³. On s'étonne même de la modération dont elle fait preuve ; Hypsipyle, elle, se montre bien plus sévère et va jusqu'à affirmer que, au fond, les mauvaises langues n'ont pas tort de raconter que Jason n'est qu'un incapable qui, sans l'aide de Médée, n'aurait jamais su accomplir sa mission¹¹⁴.

Ainsi, on le voit, Ovide a fait de Jason le plus lamentable de tous les héros des vieilles légendes grecques. Ce qu'il nous montre, au total, n'est qu'un vulgaire médiocre qui se dérobe devant l'épreuve, plus lâche encore que ne l'avait imaginé Euripide, bien loin assurément de l'humanité que lui prêtera Sénèque le Tragique. Il semble qu'ainsi Ovide ait voulu proposer, par-delà ce portrait d'un opportuniste minable, une étude symbolique de l'anti héros, en se plaçant dans une perspective tout à fait originale pour son temps et qui préfigure déjà certaines interprétations modernes¹¹⁵.

Une telle analyse du personnage de Jason nous laisse entrevoir, par antithèse, la façon dont Ovide a imaginé et conçu sa Médée.

L'étude de son personnage occupera seule désormais notre recherche, apportant une nouvelle vigueur à la redécouverte de cette tragédie,

¹¹¹ *H.*, 12, 134.

¹¹² *H.*, 12, 199.

¹¹³ Cf. *H.*, 12, 16, 19, 21. . .

¹¹⁴ Cf. *H.*, 6, 103 et 104.

¹¹⁵ Pour une interprétation moderne du mythe de Jason et des Argonautes, voir P. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1966, p. 171 et sq.

dont les vers sont certes perdus, mais dont le souvenir survit au cœur même de l'œuvre entière d'Ovide.

III – MEDEA OVIDIANA

Nous avons déjà constaté, à propos du personnage de Jason, qu'Ovide ne s'attardait guère sur le physique de ses héros; inutile donc d'espérer un portrait plus détaillé de Médée : ce sera la grande innovation de l'art romantique que de vouloir faire poser des modèles aussi bien pour l'écrivain que pour le peintre.

Quelles que soient les affinités d'Ovide avec le romantisme, celui des poètes anglais surtout, en ce domaine il se montre aussi parcimonieux que ses prédécesseurs qui, depuis longtemps, depuis Homère en tout cas, n'ont pas contribué du tout à l'évolution du portrait littéraire. Chez eux, en effet, le plus souvent la description se limite à un seul détail stéréotypé et inlassablement répété; c'est ainsi qu'Homère ne paraît s'intéresser qu'à ces « signes particuliers » bons pour établir des fiches de police : Andromaque a « les bras blancs »! De la même façon Hésiode proposera un signalement de Médée tout aussi succinct : « jolies chevilles »¹¹⁶ . . .

C'est aux Alexandrins, on le sait, que revient le mérite d'avoir rapproché la littérature de la peinture et introduit la couleur dans leurs portraits. Ovide, leur disciple après Catulle, ne connaît plus que ce moyen de décrire qui substitue la couleur à la ligne. Aussi en vient-il, dans ses « portraits », dans ce qui en tient lieu du moins, à se constituer une symbolique des couleurs, rudimentaire sans aucun doute, mais suffisamment apparente malgré tout pour être signifiante.

Le symbolisme de la couleur.

Il semble ainsi que, dans le cas de Jason, Ovide ait voulu par un détail tout extérieur nous révéler l'intérieur de son personnage : la couleur, parce qu'elle est symbole, constitue un jugement aussi expressif que la forme du masque de théâtre. Et l'on doit l'interpréter au moyen d'une série d'équations simples : Apollon est le plus beau des dieux; or il est blond. Jason, pour être séduisant, doit satisfaire à ce canon de la

¹¹⁶ Cf. *Théog.*, 961. Pacuvius, pour sa part, la disait belle. . .

beauté parfaite : il sera blond ; ce qui fait que la qualité fondamentale de Jason, c'est d'être blond, donc séduisant. Voilà pourquoi Médée ne remarque sur toute sa personne que ce détail unique, car il suffit pour tout expliquer.

Sappho, en revanche, n'est pas blonde, comme certaines autres héroïnes, et n'a même pas « la peau bien blanche »¹¹⁷, car elle n'a pas besoin, elle, d'être belle pour plaire.

On voit toute la puissance d'évocation que renferme cet emploi symbolique de la couleur et comme il serait intéressant de pouvoir l'appliquer au personnage de Médée.

Le rouge et le blanc.

On a fait très judicieusement observer que les peintres de Pompéi avaient représenté Médée en rouge et blanc¹¹⁸, ce qui est la pure vérité. Mais on s'est étonné de ne pouvoir « trouver des recherches analogues dans les *Métamorphoses* », ce qui peut être discuté.

Il est certain que nous ne trouvons nulle part dans l'œuvre entière d'Ovide une description de Médée qui utilise ces deux couleurs, effectivement. Mais, en revanche, il nous semble possible de remarquer, en plusieurs passages, des « recherches analogues ».

Est-il besoin d'examiner l'hypothèse invraisemblable qui prétendrait qu'Ovide aurait parfaitement pu n'avoir jamais vu un seul de ces tableaux où Médée était représentée en blanc et rouge ? Deux vers des *Tristes*¹¹⁹, ainsi que nous l'avons dit, suffisent pour la réfuter en nous prouvant que le poète connaissait, comme tant d'autres Romains, comme Pline en tout cas¹²⁰, l'œuvre de Timomaque qui ornait le temple de Vénus Génitrix. Or, précisément, c'est elle qui a si bien influencé les peintres de Pompéi et d'ailleurs qu'ils n'ont jamais su se dégager de son imitation servile ni en donner autre chose que des répliques.

On peut cependant se demander alors pourquoi Ovide n'a pas cherché à tirer un profit quelconque de ce contraste chromatique ?

– Une première raison découle, tout simplement, du manque d'ori-

¹¹⁷ Cf. *H.*, 15, 35.

¹¹⁸ Voir S. Viarre, *op. cit.*, p. 78, qui renvoie à W. Helbig, n° 1264. Sur le maintien de cette tradition, cf. Musée de Trèves, Médaillon du 2^e siècle représentant Médée et Jason devant la Toison d'or.

¹¹⁹ *T.*, 2, 525-527. Cf. *supra*.

¹²⁰ *N.H.*, 35, 26, et 136.

ginalité que présentait le procédé, car il n'était pas l'invention du byzantin Timomaque et encore moins celle des peintres de Pompéi : bien avant eux, Médée avait été représentée en blanc et rouge par la céramique et la statuaire funéraire, revêtue de sa longue robe d'Asiatique et coiffée, souvent, de son bonnet phrygien.

– De cette première raison en naît une seconde : ces deux couleurs avaient fini par apparaître comme des attributs tout à fait habituels de Médée, si bien que le peintre ne pouvait se dispenser de les utiliser. Le rouge et le blanc appartenaient donc en propre à l'art pictural et leur utilisation dans la symbolique littéraire n'aurait semblé que d'une banalité navrante. Imaginons, pour bien fixer les choses, qu'un poète contemporain, Claudel par exemple dans *L'Annonce faite à Marie*, se soit longuement étendu à commenter le blanc et le bleu que l'on sait, et l'on comprendra mieux alors la réserve d'Ovide. Virgile observe la même discrétion dans l'utilisation de ces deux couleurs qui appartenaient en propre aux magiciennes¹²¹.

Il était, sans aucun doute, infiniment plus habile de la part d'Ovide de vouloir retrouver le symbolisme profond de ces couleurs et de s'es-sayer à le traduire par des moyen spécifiquement littéraires.

Nous sommes bien mal informés sur la signification que pouvait avoir pour les contemporains d'Ovide l'opposition du rouge et du blanc dans les représentations de Médée ; il est probable qu'ils y voyaient un symbole de l'ambiguïté du personnage et même de son évolution : du blanc au rouge, toute l'histoire de Médée était ainsi expliquée. Le contraste rappelait comment la «jeune fille du Phase», la chaste prêtresse d'Hécate, la fée bienfaitrice et salvatrice avait pu devenir la plus redoutable des magiciennes et la plus effroyable des criminelles. Le rouge était en soi un symbole complexe qui associait le feu et le sang : – le sang d'Absyrtus, de Pélias et celui des enfants, – le feu de la vengeance qui a consumé Créuse, Créon et tout le palais ainsi que les flammes dévorantes de la passion de Médée.

Aussi il nous apparaît qu'Ovide a voulu traduire par des «recherches analogues» le même contraste symbolique non par l'opposition des couleurs, ce qui eût été banal et faible, mais par celle de termes fortement antithétiques.

¹²¹ Cf. Virg., *Egl.*, 8, 74-75 et la glose *ad loc.* de Servius qui rappelle le sens des couleurs rituelles : blanc = Séléné, rouge = Artémis. Il ajoute le noir = Hécate. Explications de grammairien et non de poète.

Ainsi pouvons-nous comprendre toute la vigueur du vers tragique que nous a conservé Sénèque le Père, où l'évolution du personnage est rendue par l'opposition du sens des verbes compléments *seruare* et *perdere* et celle des temps des verbes principaux *potui* et *possim* :

Seruare potui; perdere an possim rogas?

Quant aux thèmes du feu et du sang, nous les retrouverons fréquemment associés dans l'œuvre d'Ovide et, par conséquent, tout au long de notre analyse du personnage. Jusqu'ici nous avons montré l'évolution de Médée et comment elle apparaissait; il nous faut maintenant rechercher les caractères fondamentaux de notre *Medea Ovidiana*.

AMANS

C'est d'abord dans le cadre de son aventure amoureuse que nous devons replacer le personnage si nous voulons en pénétrer la psychologie intime et, du même coup, en comprendre l'évolution.

Les feux de la passion.

Médée, nous l'avons déjà souvent remarqué, est étroitement liée au cycle érotique de la production d'Ovide. L'Amour nous le rappellerait, s'il en était besoin, en évoquant le souvenir de sa première venue sur les bords de la mer Noire : « Ces lieux, je les ai vus pour la première fois quand, sur la demande de ma mère, je suis venu percer de mes traits la jeune fille du Phase. »

*Haec loca tum primum uidi, cum matre rogante
Phasias est telis fixa puella meis*¹²².

Depuis cette intrusion brutale de Cupidon dans son existence, Médée a connu toute la rigueur de la passion dont le dieu ailé a enflammé son cœur. L'irréparable s'est accompli pendant l'entrevue qu'Aiétès accorde aux Argonautes : « Cependant, un feu violent s'empare de la fille d'Aiétès . . . »

¹²² P., 3, 3, 79 et 80.

*Concipit interea ualidos Aetias ignes*¹²³. . .

Dès cet instant, la malheureuse aura beau faire, son cœur est irrémédiablement pris et toute tentative pour laisser parler la voix de la raison s'avérera vaine. C'est bien inutilement, en effet, que Médée se dira en elle-même : « Chasse de ton cœur virginal ces flammes qui le dévorent. »

*Excute uirgineo conceptas pectore flammis*¹²⁴.

Dans ce vers apparaît nettement, pour le première fois, cette opposition de la candeur et de l'amour que les peintres ont pu rendre, par des « recherches analogues », au moyen du blanc et du rouge. Nous retrouvons ce même effet de contraste dans cette autre exhortation que s'adresse Médée sur le mode de l'interrogation : « Pourquoi toi, jeune fille de sang royal, brûles-tu pour un étranger ? »

. . . *Quid in hospite, regia uirgo,*

*Ureris*¹²⁵?

Un moment toutefois la candeur et la raison sembleront l'emporter, la crainte aussi, sans doute. Mais leur triomphe sera de courte durée. Il suffit que Médée aperçoive de nouveau Jason pour que toutes ses belles décisions se consomment elles aussi dans le feu de la passion renaissante et que la jeune fille au teint candide sente la rougeur qui enflamme ses joues : « Et déjà elle se sentait forte et avait chassé de son cœur cet embrasement qui s'était apaisé, quand elle voit le fils d'Éson : aussitôt, les feux éteints se rallument. Ses joues rougissent et, de nouveau, sur tout son visage, elle sent cette brûlure. Comme la plus petite étincelle cachée sous un amas de cendre est alimentée par les vents, se développe et reprend, sous cette excitation, son ancienne vigueur, ainsi cet amour qui semblait déjà se calmer et que déjà on aurait dit languissant, à peine a-t-elle vu le jeune homme, là, devant elle, et si beau, qu'il s'embrase de nouveau. »

*Et iam fortis erat pulsusque resederat ardor,
Cum uidet Aesoniden, exstinctaque flamma reluxit;
Erubuere genae totoque recanduit ore,*

¹²³ M., 7, 9.

¹²⁴ M., 7, 16.

¹²⁵ M., 7, 21 et 22.

*Utque solet uentis alimenta assumere quaeque
Parua sub inducta latuit scintilla fauilla
Crescere et in ueteres agitata resurgere uires,
Sic iam lenis amor, iam quem languere putares,
Ut uidit iuuenem, specie praesentis inarsit*¹²⁶.

Page admirable, sans aucune réserve, par la façon délicate dont elle conte le lent combat de l'amour finalement victorieux. Elle mériterait sans doute qu'on s'y attarde longuement pour en étudier la progression subtile, toute faite de nuances. Contentons-nous de remarquer comme tout se joue entre deux mots, *ardor* et *inarsit*, placés à la fin du premier et du dernier vers. Malgré tout, Médée nous semble avoir été, comme tant d'autres amantes de la littérature latine¹²⁷, une proie bien facile, d'autant qu'elle paraît être à la fois la plus fraîche de toutes les amantes ovidiennes et la plus violemment atteinte aussi par les feux de la passion.

Et si, d'aventure, il nous prenait un désir d'imaginer comment, dans la tragédie perdue, Médée exprimait ce qu'elle ressentait sous la tourmente de ces feux violents, nous pourrions relire ces vers des *Héroïdes* où le même thème est repris, sur un ton plus douloureux cette fois, car c'est Médée elle-même qui se souvient et qui rappelle avec amertume le passé : « C'est alors que je t'ai vu, alors que j'ai appris à savoir ce que tu es : et ce fut dans mon esprit un bouleversement total, le premier. Je t'ai vu, j'étais perdue, et de feux inconnus je brûlai, comme brûle devant les grands dieux la torche de pin. Tu étais beau et mes destins m'entraînaient. Ton regard avait ravi mes yeux. »

*Tunc ego te uidi; tunc cœpi scire quis esses;
Illa fuit mentis prima ruina meae.
Et uidi et perii nec notis ignibus arsi,
Ardet ut ad magnos pinea taeda deos.
Et formosus eras et me mea fata trahebant;
Abstulerant oculi lumina nostra tui*¹²⁸.

La puissance de cette flamme qui torture le cœur de Médée ne lui laisse jamais plus de répit. Dès le premier jour, elle aime Jason et ne

¹²⁶ *M.*, 7, 76-83.

¹²⁷ Sur la conception féminine de l'amour, voir P. Grimal, *L'amour à Rome*, Paris, 1963, chap. 6, *L'amour et les poètes*.

¹²⁸ *H.*, 12, 31-36.

pourra jamais se départir de cette passion, même aux pires instants du malheur. Chassée ignominieusement du palais d'Éson, elle part, suivie de ses enfants et, dit-elle à Jason, «de ce qui toujours me suit : mon amour pour toi».

*Et, qui me sequitur semper, amore tui*¹²⁹.

Une telle ardeur, évidemment, n'a rien d'éthéré : elle s'accompagne d'une certaine sensualité. Celle-ci, toutefois, ne s'exprime que de façon extrêmement discrète, chose étonnante si l'on se rappelle les confidences intimes auxquelles nous ont habitués les *Amours*. Médée, au contraire, ne laisse qu'entrevoir le bouleversement aigu qu'elle ressent dans son cœur et dans ses sens. De ce point de vue, elle paraît plus réservée que la Médée d'Euripide, ce qui ne veut pas dire moins sensuelle.

Le premier effet de la passion sur elle a été de la saisir tout entière et de la laisser là, en extase, comme pétrifiée. Alors, tout son être se crispe et ses yeux seuls manifestent une vie exaspérée en dévorant Jason de leur regard brûlant : «Et le hasard fit que, ce jour-là, le fils d'Éson fut encore plus beau que jamais ; son amante avait droit à notre indulgence : elle le contemple et, sur son visage, comme si elle le voyait pour la première fois, elle tient ses yeux fixés...»

*Et casu solito formosior Aesone natus
Illa luce fuit; posses ignoscere amanti.
Spectat et in uultu ueluti tum denique uiso
Lumina fixa tenet*¹³⁰...

Mais, lorsque Jason est victorieux, elle se retient à grand-peine de lui sauter au cou. Il a dû en coûter tout autant à Ovide de l'en empêcher et de se contenter d'intervenir pour donner ce simple commentaire : «Toi aussi, fille barbare, tu voudrais bien étreindre le vainqueur entre tes bras ; la pudeur arrête ton élan. Et pourtant tu l'aurais étreint entre tes bras...»

*Tu quoque uictorem complecti, barbara, uelles,
Obstitit incepto pudor; at complexa fuisses*¹³¹...

Cette sensualité retenue, rare chez une fille barbare, comme Ovide

¹²⁹ H., 12, 136.

¹³⁰ M., 7, 84-87.

¹³¹ M., 7, 144 et 145.

prend la peine de le souligner, deviendra plus incisive chez la femme mûre, en même temps qu'elle laissera libre cours à l'expression de sa rancœur et de sa jalousie : « Ce corps que j'ai sauvé, c'est sa maîtresse maintenant qui l'étreint, et de mes peines c'est elle qui a le fruit. »

*Quos ego seruaui, paelex amplectitur artus,
Et nostri fructus illa laboris habet*¹³².

Un tel cri demeure cependant exceptionnel, et il faut toute la mauvaise foi d'Hypsipyle et sa jalousie pour pouvoir imaginer que Médée s'est comportée comme une « vierge adultère »¹³³ ou une « concubine »¹³⁴. Elle surprend au contraire par la pudeur avec laquelle elle laisse seulement transparaître les effets d'une passion que l'on devine dévorante.

Sensibilité et sentimentalité.

De fait, la Médée d'Ovide étonne par son côté romanesque et sentimental, naïf même, qui la distingue nettement des personnages d'Euripide et de Sénèque.

Elle se présente, en effet, avec le visage innocent d'une « jeune fille naïve », ce sont ses propres termes : « puella simplex »¹³⁵. Tout, pour elle, sera à découvrir, et Ovide, bien avant Corneille, a excellé dans cette étude de la passion naissante au fond d'un cœur candide ; le « je ne sais quoi », avant d'appartenir aux héroïnes généreuses¹³⁶, a d'abord été celui de la fille d'Aiétès. « Elle se dit : c'est en vain que tu résistes, Médée, un je ne sais quel dieu s'y oppose, et sans doute est-ce là ce qu'on nomme l'amour ou quelque chose du moins qui lui ressemble ? »

*... « Frustra, Medea, repugnas;
Nescio quis deus obstat » ; ait « mirumque nisi hoc est,
Aut aliquid certe simile huic, quod amare uocatur »*¹³⁷ ?

Aussi, sans savoir encore ce que c'est que d'aimer, Médée s'aban-

¹³² *H.*, 12, 173-174.

¹³³ Cf. *H.*, 6, 133.

¹³⁴ Cf. *H.*, 6, 153.

¹³⁵ *H.*, 12, 89-90.

¹³⁶ La Médée de Corneille fait toutefois étrangement exception : la découverte de l'amour ne semble guère lui avoir laissé de souvenir. Mais *Psyché* remet les choses en place, à propos du « je ne sais quoi ».

¹³⁷ *M.*, 7, 11-13.

donne au rêve le plus merveilleux : elle ira au pays de Jason; elle restera près de lui toute seule et pour toujours; elle aura parcouru le monde pour découvrir «un pays plus favorisé, des villes dont la réputation s'étend jusqu'ici, la civilisation et les arts de chaque région», et elle s'exclame dans sa spontanéité : «A moi enfin l'homme pour qui je donnerais toutes les richesses du monde entier, le fils d'Eson»!

*... Notitiamque loci melioris et oppida, quorum
Hic quoque fama uiget, cultusque et artes locorum,
Quemque ego cum rebus quas totus possidet orbis
Aesoniden mutasse uelim ...*¹³⁸.

Le rêve s'amplifiant, elle se voit déjà embarquée pour la croisière, elle imagine le bonheur de cette traversée : «En tout cas, quand je tiendrai l'objet de mon amour, blottie contre le sein de Jason, je pourrai parcourir la vaste mer; serrée entre ses bras, je ne redouterai plus rien, ou si j'éprouve de la crainte, ce sera pour mon époux, pour lui seul».

*Nempe tenes quod amo gremioque in Iasonis haerens
Per freta longa ferar; nihil illum amplexa timebo,
Aut, siquid metuam, metuam de coniuge solo*¹³⁹.

Cette rêverie est peut-être bien la plus romanesque qu'ait jamais produite la littérature latine. Elle est, en tout cas, celle d'une amante si éprise qu'elle perd toute notion de la réalité : Médée s'attache soudainement et totalement à Jason sans trop savoir pourquoi; les raisons qu'elle invoque sont des généralités pour ne pas dire des banalités : «Qui donc ne serait touché, à moins d'être cruel, par l'âge de Jason, par sa naissance et sa bravoure? Qui, à défaut de tout le reste, ne serait ému par sa beauté? Mon cœur du moins en a été ému».

*Quem, nisi crudelem, non tangat Iasonis aetas
Et genus et uirtus? Quem non, ut cetera desint,
Ore mouere potest? Certe mea pectora mouit*¹⁴⁰.

Une nouvelle tentative pour justifier cet amour ne donnera que des résultats identiques; et l'on retrouve encore là¹⁴¹, les mêmes détails :

¹³⁸ M., 7, 57-60.

¹³⁹ M., 7, 66-68.

¹⁴⁰ M., 7, 26-28.

¹⁴¹ Cf. M., 7, 43.

expression du visage, noblesse de l'âme, charme de sa personne, toutes choses qui sembleraient ternes dans la bouche d'une autre amante ovidienne mais qui, cependant, sur les lèvres de Médée ne manquent pas d'une certaine saveur innocente.

Toute la lâcheté de Jason consiste à s'être joué de cette sentimentalité, d'autant qu'elle s'accompagne d'une sensibilité tout aussi vive et spontanée. Il en faut peu, en effet, pour attendrir ce cœur émotif, surtout lorsque cela vient de Jason. Ainsi lorsque le fils d'Éson sort du palais, consterné par le résultat de son entrevue avec Aïétès, Médée ne peut demeurer insensible en voyant son air triste et elle ne sait retenir ses larmes : « triste tu t'éloignes; tu t'éloignes suivi par mes yeux qui se mouillent. »

*Tristis abis; oculis abeuntem prosequor udis*¹⁴².

Et, pour bien nous prouver que ce ne sont pas là des larmes de caprice passager, Ovide la laisse pleurer ainsi toute une nuit! Médée a été réellement émue par l'idée des dangers que va courir Jason; mais, évidemment, c'est le jour même des épreuves que l'émotivité de la jeune fille atteint son paroxysme. Alors, sous l'effet de la crainte, elle se prend elle-même à son propre jeu, oublie la vertu de ses philtres, devient soudain blême et sent ses genoux se dérober : « Moi-même, qui t'avais donné les philtres, je pâlis et tombai assise. »

*Ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi*¹⁴³.

Le thème réapparaît, avec plus de netteté encore, dans les *Métamorphoses* : « Quand elle voit le jeune homme seul en butte aux coups de tant d'ennemis, elle pâlit; son sang soudain s'arrête et, glacée, elle tombe assise. »

*Utque peti uidit iuuenem tot ab hostibus unum,
Palluit et subito sine sanguine frigida sedit*¹⁴⁴.

La particularité de la sensibilité de Médée est, précisément, de ne s'intéresser qu'à un seul objet : Jason. Le reste de la création ne peut la toucher qu'en passant par l'intermédiaire de son amant. C'est ainsi que, quoi qu'elle puisse prétendre, elle a parfaitement oublié depuis long-

¹⁴² H., 12, 55.

¹⁴³ H., 12, 97.

¹⁴⁴ M., 7, 135 et 136.

temps son père, mais que, le jour où Jason lui demande de rajeunir Éson, en pleurant, elle est émue par sa piété filiale et, pour éprouver un sentiment identique, noble puisque Jason en donne l'exemple, elle se souvient elle aussi d'Aiétès : « Elle fut émue par la piété de sa prière et dans son cœur agité de sentiments si changeants se glissa alors le souvenir d'Aiétès qu'elle avait abandonné. »

... *Mota est pietate rogantis*
*Dissimilemque animum subiit Aeeta relictus*¹⁴⁵.

L'amour qu'elle porte à Jason domine si bien toute son affectivité que ses sentiments maternels n'ont de sens eux aussi que par rapport à Jason. Ainsi, lorsqu'elle envisage le meurtre des enfants, ce n'est pas sur eux qu'elle pleure ni sur elle, comme le fait la Médée d'Euripide si charnellement attachée à ses enfants : ce qui bouleverse sa sensibilité, ce qui la touche véritablement, c'est l'idée de devoir faire disparaître cette image de Jason qui est inscrite dans les traits de ses fils : « La marâtre cruelle va sévir contre ceux que j'ai mis au monde. Ils ne sont que trop semblables à toi. Cette ressemblance me touche. Chaque fois que je les vois, mes yeux se mouillent. »

Saeuiet in partus dira nouerca meos.
Et nimium similes tibi sunt et imagine tangor
*Et quotiens video lumina nostra madent*¹⁴⁶.

Médée, de la sorte, a tout subordonné à Jason, ou plutôt à la fausse image qu'elle se fait de lui. Et, comme c'est de lui qu'elle attend le bonheur, c'est en lui qu'elle trouvera le malheur.

L'impossible partage.

Ovide a sans doute volontairement accentué le caractère antithétique de ses deux personnages principaux. Il a poussé cet antagonisme au point que toute la sympathie ne peut aller qu'à Médée et que Jason ne trouve guère d'excuse, moins encore que celui d'Euripide et que celui de Sénèque à plus forte raison.

De fait, tandis que la passion de Médée s'exprime au grand jour et

¹⁴⁵ *M.*, 7, 169 et 170.

¹⁴⁶ *H.*, 12, 188-190.

que l'on peut aisément en mesurer toute la sincérité, Jason ne semble au contraire pas un instant touché par l'amour, pas même au tout début de leur rencontre. Quand Médée ouvrira les yeux, il sera déjà trop tard et bien inutile de dire à Jason : « Tes yeux avaient ravi mes yeux et tu le sentis, perfide. Qui peut en effet cacher l'amour? »

Abstulerant oculi lumina nostra tui.

*Perfide, sensisti. Quis enim bene celat amorem*¹⁴⁷?

Mais, quand elle aperçoit enfin l'effroyable malentendu sur lequel repose leur union et que ce qu'elle a pris pour de l'amour n'était qu'indifférence ou calcul sordide, les mots lui manquent et, pour exprimer sa déception, elle ne sait que répéter : « perfide, ingrat, scélérat », comme pour éviter d'aller jusqu'au fond de son malheur et de voir Jason tel qu'il est en réalité : un anti héros pitoyable ! Alors, cependant, elle l'imagine aux pieds de Créuse, se plaignant de son sort et recommençant son scénario de séduction, parce que son intérêt le pousse une fois encore à courtiser la fille d'un roi, comme autrefois Hypsipyle et elle-même. Mais comment échapper à l'absurdité de cette situation ?

Une seule issue.

Par la faute de Jason, l'existence de Médée n'a été rien d'autre qu'un long combat où l'amour sans cesse a exigé la mort. C'est pour lui qu'elle a commis en effet tous ses crimes dont le plus abominable a été celui d'Absyrtus. La mort est devenue dans la vie de cet étrange ménage une solution, presque une habitude.

Aussi Médée en vient à regretter de n'être pas morte elle-même, quand il en était encore temps, tout de suite après le triomphe de Jason, pour être engloutie, tout innocente encore, avec son amour dans la mort : « Alors les sœurs qui règlent la destinée des mortels auraient dû dévider mon fuseau jusqu'au bout ; alors, moi, Médée, j'aurais pu avoir une belle mort. Tout ce que, depuis lors, j'ai traîné avec ma vie, n'a été que douleurs. »

*Tunc, quae dispensant mortalia rata, sorores
Debuerant fusos euoluisse meos.*

¹⁴⁷ H., 12, 37 et 38.

*Tum potui, Medea, mori bene. Quidquid ab illo
Produxi uitam tempore, poena fuit*¹⁴⁸.

Elle aurait voulu encore que survînt l'issue fatale au cours même de la merveilleuse croisière, quand s'éloignaient la terre de Colchide et le remords aussi d'avoir trahi son père, quand la Grèce n'apparaissait pas encore, refuge imaginaire de son futur bonheur. Ainsi aurait péri la trahison de Médée et la perfidie de Jason : « Où est la puissance divine ? Où sont les dieux ? Que n'avons-nous sur la mer trouvé les châtiments que nous méritions, toi pour ta perfidie, et moi pour ma crédulité ? »

*Numen ubi est ? meritas subeamus in alto
Tu fraudis pœnas, credulitatis ego*¹⁴⁹.

Mais, lorsqu'elle comprend que ce bonheur qu'elle avait concentré autour de la personne de Jason n'a été qu'un leurre, elle décide de détruire tout ce qui touche encore Jason. Et la fée salvatrice devient l'ange de la destruction. Ainsi est résolue la mort de Créuse, qui entraîne celle de Créon et la destruction du palais, symbole de la convoitise de Jason : « Elle pleurera et sera consumée par des feux qui l'emporteront sur les miens. »

*Flebit et ardores uincet adusta meos*¹⁵⁰.

La mort de Créuse frappe Jason dans son avenir, celle des enfants veut l'atteindre dans son passé et effacer jusqu'aux fruits de cet amour qui n'a été que faux semblant.

Ainsi évolue le personnage de Médée, amante tragique, de la candeur de son innocence première au feu et au fer de la vengeance. Cependant, la blessure d'un amour trompé ne justifie pas à elle seule toute l'horreur de sa conduite : il nous faut chercher d'autres explications de ses crimes. Peut-être pourrions-nous encore mieux comprendre ses raisons profondes d'agir comme elle le fait, en l'étudiant en tant que « barbare » ?

¹⁴⁸ H., 12, 3-6.

¹⁴⁹ H., 12, 119 et 120.

¹⁵⁰ H., 12, 180.

BARBARA

Le concept de «barbare»¹⁵¹ mériterait en soi une étude détaillée qu'il n'est pas dans nos intentions d'entreprendre ici, ni même seulement d'esquisser. Nous nous contenterons donc de montrer que le terme est employé par Ovide pour qualifier Médée avec diverses acceptions qui constituent autant de nuances et qui concourent à donner au personnage une spécificité propre et une authenticité particulière.

Ovide, évidemment, a conservé au mot sa valeur à la fois spatiale et raciale ainsi que l'entendaient les Grecs. Mais nous verrons que sa Médée se caractérise fort peu par son exotisme et que, tout bien considéré, son origine lointaine ne constitue pas un élément fondamental de son personnage, comme c'était le cas pour la Médée d'Euripide.

La plus romaine des Colchidiennes.

Ce n'est en effet qu'en apparence, par fidélité aussi à la tradition, que Médée fait figure de «barbare», au sens ancien, par rapport au plus pur fleuron de la jeunesse grecque qui débarque en Colchide.

Hypsipyle, dans sa lettre gorgée de conseils et d'avertissements, rappelle à Jason que Médée n'est qu'une étrangère et, qui plus est, de la plus lointaine espèce. Elle se fait ainsi l'écho de l'inquiétude et de l'émotion que n'a pas manqué de provoquer, dans la famille d'Éson, le choix d'une telle épouse : «Ta mère, Alcimédé ne t'approuve pas – demande l'avis de ta mère – pas plus que ton père, à qui arrive du pôle glacé une bru.»

Non probat Alcimede mater tua (consule matrem).

*Non pater, a gelido cui uenit axe nurus*¹⁵².

La bru nordique éprouve, du reste, une appréhension identique à l'égard de Jason, un étranger dont elle ignore tout¹⁵³. Elle se demande si elle fait bien de quitter sa patrie pour suivre un homme venu d'un

¹⁵¹ On consultera sur ce point Y. Dauge, *Le Barbare*, Bruxelles, 1981, *Latomus* n° 176.

¹⁵² *H.*, 6, 105 et 106.

¹⁵³ Cf. *M.*, 7, 39 : *nescio quis aduena*.

autre monde : « Pourquoi, fille d'un roi, brûles-tu pour un étranger, et songes-tu à prendre un époux dans un autre univers ? »

... *Quid in hospite, regia uirgo,
Ureris et thalamos alieni concipis orbis*¹⁵⁴?

Plus tard, de fait, elle regrettera qu'un étranger soit arrivé au royaume de son père : « Tu pénétres dans l'heureux royaume de ma patrie. »

*Intrasti patriae regna beata meae*¹⁵⁵.

Cependant, sur ce royaume, sur ses coutumes, ses traditions et ses lois, elle ne nous dit rien qui puisse nous le faire connaître et éclairer du même coup son personnage. Il semble donc que rien de tout cela ne l'ait véritablement et profondément marquée : elle est née en Colchide, voilà tout. Aussi ne nous donne-t-elle aucune autre précision sur le royaume d'Aiétès qu'un aperçu de son étendue : « Il gouverne tout ce qui s'étend depuis la rive gauche du Pont jusqu'à la Scythie neigeuse. »

... *Scythia tenus ille niuosa
Omne tenet, Ponti qua plaga laeua iacet*¹⁵⁶.

La description générale est, on le voit, on ne peut plus sommaire ; les quelques détails dont nous disposons pour faire sortir la Colchide de ses brumes « nordiques » s'avèrent eux aussi bien insuffisants. Et nous ne connaissons jamais que le Phas, fleuve limoneux¹⁵⁷, le champ consacré à Mars où Jason subit ses épreuves¹⁵⁸, et enfin le bois sacré où se dresse le temple de Diane et qui est le lieu de la rencontre de Médée et de Jason. Chose rare, nous en possédons deux descriptions, sans doute parce que c'est le lieu où s'est nouée l'aventure amoureuse. La première se trouve dans la douzième *Héroïde* : « Il est un bois qu'obscurcissent les pins et le feuillage de l'yeuse ; les rayons du soleil ne peuvent qu'à peine y pénétrer. Il s'y trouve, ou du moins il s'y trouvait, des sanctuaires de Diane ; la déesse est debout, façonnée dans l'or par une main barbare. »

¹⁵⁴ *M.*, 7, 21 et 22.

¹⁵⁵ *H.*, 12, 24.

¹⁵⁶ *H.*, 12, 27 et 28.

¹⁵⁷ Cf. *M.*, 7, 6.

¹⁵⁸ Cf. *M.*, 7, 101.

*Est nemus et piceis et frondibus ilicis atrum;
 Vix illuc radiis solis adire licet.
 Sunt in eo (fuerant certe) delubra Dianae;
 Aurea barbarica stat dea facta manu*¹⁵⁹.

Les *Métamorphoses* nous le décrivent une seconde fois : « Elle allait vers les antiques autels d'Hécate, la fille de Persée, que recouvrent l'ombre d'un bois sacré et les profondeurs de la forêt. . . »

*Ibat ad antiquas Hecates Perseidos aras,
 Quas nemus umbrosum secretaque silua tegebat. . .*¹⁶⁰.

Le lieu demeure effectivement bien secret et d'une imprécision telle qu'il peut convenir indifféremment à Hécate ou à Diane, ces deux divinités lunaires que l'on peut, du reste, parfaitement associer et même confondre¹⁶¹.

Il nous importe davantage de remarquer que ces dieux qu'honorent les barbares de Colchide se laissent volontiers appeler par leurs noms latins : c'était Mars que l'on évoquait tout à l'heure à propos du terrain où se déroulent les épreuves de Jason; c'est maintenant un temple de Diane qui est le théâtre de la rencontre. L'effort de romanisation auquel se livre ici Ovide apparaît d'autant plus remarquable qu'il pouvait très facilement conserver à ces divinités leurs noms grecs, traditionnels dans l'épopée; mais la couleur locale et l'exotisme ne passionnaient guère notre poète.

De fait, dès sa présentation au lecteur, sa Médée semble bien moins barbare que romaine : à croire que le Phase ne serait qu'un affluent méconnu du Tibre et le Caucase tout proche du Latium. En tout cas, Médée ne semble en rien affectée de la rusticité excessive qu'Ovide prête si méchamment aux filles du Caucase : « J'ai été sur le point de vous rappeler que la forte odeur du bouc ne devait pas siéger sous vos aisselles et que vos jambes ne devaient pas se hérissier de poils rudes. Mais . . . ce n'est pas à des filles descendues du Caucase que s'adressent mes leçons! »

Quam paene admonui ne trux caper iret alas

¹⁵⁹ *H.*, 12, 67-70.

¹⁶⁰ *M.*, 7, 74 et 75.

¹⁶¹ Voir A. H. Krappe, *La genèse des Mythes*, Paris, 1952, p. 309.

*Neue forent duris aspera crura pilis,
Sed non Caucasea doceo de rupe puellas*¹⁶²!

Médée a beau être fille de ce pays, elle ne ressemble heureusement en rien à ces barbares peu affriolantes et paraît, au contraire, pouvoir plaire sans dégoût au héros latin qu'est le Jason d'Ovide. Sur le plan intellectuel, de même, elle semble suffisamment à son aise pour ne pas éprouver les angoisses de Briséis qui avoue à son correspondant que sa main a bien du mal à écrire correctement dans une langue étrangère : « La lettre que tu lis vient de Briséis enlevée; c'est avec peine que ma main de barbare a pu l'écrire en grec. »

*Quam legis, a rapta Briseide littera uenit,
Vix bene barbarica Graeca notata manu*¹⁶³.

Médée est donc plus proche des grandes dames romaines du temps d'Auguste que des véritables Colchidiennes de la cour d'Aiétès; c'est ce qui nous aide à comprendre qu'elle réagisse, comme une contemporaine d'Ovide, en fonction de coutumes spécifiquement romaines.

C'est ainsi que nous la voyons, pour revendiquer aux yeux de tous ce mari qui l'abandonne, faire le geste rituel de vouloir poser sa main sur son épaule en l'appelant : « Echevelée comme je l'étais, je me retins à peine de crier en jetant la main sur toi : il est à moi. »

*Vix me continui quin sic laniata capillos
Clamarem «meus est» iniceremque manus*¹⁶⁴.

C'est encore en vertu d'une coutume romaine¹⁶⁵, que Médée se sent indéfectiblement unie à Jason : « Ces mots, dans une certaine mesure, émurent l'âme d'une jeune fille naïve, mais surtout ta main droite jointe à ma main droite. »

*Haec animum (et quota pars haec sunt?) mouere puellae
Simplicis et dextrae dextera iuncta meae*¹⁶⁶.

L'importance de ce geste que nous dirions « sacramentel » est soulignée par sa reprise dans les *Métamorphoses* : « Alors, l'étranger se met à

¹⁶² A.A., 3, 193-195.

¹⁶³ H., 3, 1 et 2.

¹⁶⁴ H., 12, 157 et 158.

¹⁶⁵ *Dextrarum iunctio*.

¹⁶⁶ H., 12, 89 et 90.

parler; il lui prend la main droite, lui demande d'une voix toute douce son aide et lui promet le mariage . . . »

*Ut uero coepitque loqui dextramqueprehendit
Hospes et auxilium submissa uoce rogauit
Promisitque torum. . .*¹⁶⁷

Voilà donc bien des raisons de penser qu'Ovide a voulu romaniser son personnage afin de montrer qu'en elle la « barbarie », au sens premier du terme, ne jouait pas un rôle déterminant. Il nous faut donc trouver un autre sens au mot en nous plaçant sur le plan de l'affectivité.

Plus loin des dieux que des hommes.

On a souvent voulu expliquer les crimes de Médée par sa barbarie et, de la même façon, tout ce qui dans son comportement paraît excessif. Rien de plus simple, en effet, que de porter tout cela au compte de ses origines lointaines. Le raisonnement, qui n'a pas manqué d'être appliqué dans d'autres circonstances des plus historiques, consiste donc à poser un postulat du genre suivant : différent donc incompréhensible, c'est-à-dire fourbe, rusé et extrêmement cruel.

Euripide s'est laissé attirer par cette sorte de raisonnement au point d'en faire comme une justification « a priori » de la vraisemblance de son personnage, du moins si l'on en croit l'un de ses commentateurs parmi les plus remarquables : « Il ne faut pas oublier. . . que sa Médée n'est pas une Grecque mais une Barbare. Cette particularité, accusée par le poète avec une insistance significative, lui a permis d'enrichir de traits nouveaux la figure de son héroïne, et de donner à l'ensemble une touche plus large et plus hardie. Venue d'une terre lointaine et fabuleuse, Médée n'est pas seulement une magicienne redoutable. De la Barbare elle a la ruse et la puissance de dissimulation; l'élan sauvage de sa passion, la cruauté raffinée de ses plans, l'énergie farouche dont elle en poursuit l'exécution, s'expliquent par ses origines. . . »¹⁶⁸

Ovide s'est heureusement gardé de la séduction d'une telle facilité : sa Médée, parce qu'elle est au contraire plus Romaine que Barbare, échappe à la simplicité de ce jeu et exige une interprétation plus

¹⁶⁷ *M.*, 7, 89 et 91.

¹⁶⁸ L. Méridier, *Euripide*, Paris, 1925, Tome I, p. 118 et 119.

subtile. Dans son œuvre, en effet, la cruauté de Médée n'est jamais mise en relation avec ses origines, pas plus que les élans de sa passion, comme nous l'avons vu, ne font intervenir ce genre d'argument.

C'est ainsi que l'on chercherait en vain dans la lettre d'Hypsipyle à Jason l'emploi du mot « barbare » pour qualifier la cruauté ou la fourberie de Médée¹⁶⁹. Jamais non plus elle n'invoque sa race pour expliquer son caractère et ses actes.

Hypsipyle désigne cependant deux fois Médée par ce mot, mais ce n'est que par une sorte de lieu commun, sans autre véritable portée que de rappeler ce que personne n'ignorait : Médée n'est pas grecque¹⁷⁰ ! Aussi Hypsipyle a recours à d'autres termes chaque fois qu'elle veut présenter les défauts et les fautes de Médée. Ainsi, pour préciser à quel point elle lui semble cruelle, elle dira la redouter au point de ne pas laisser ses enfants aller voir leur père, car Médée est « pire qu'une marâtre » :

... *plus est Medea nouerca*¹⁷¹.

Ailleurs, pour qualifier la conduite de Médée envers sa famille, qu'elle a abandonnée, Hypsipyle prononce le mot de « scélérate »¹⁷² ; de même, pour évoquer le comportement de Médée vis-à-vis de Jason qu'elle imagine avoir été celui d'une séductrice sans pudeur, elle la traite outrageusement de « vierge adultère »¹⁷³ et encore de « concubine »¹⁷⁴. Enfin, lorsqu'elle veut exprimer toute l'horreur et le dégoût que lui inspire sa rivale et qu'elle aimerait lui rendre coup pour coup, les mots lui font défaut, et même celui de « barbare », et elle ne sait que dire : « Pour Médée, j'aurais été Médée ! »

*Medeae Medea forem...*¹⁷⁵

Ainsi Hypsipyle n'impute donc rien aux origines lointaines de sa rivale, et quand elle la traite de « barbare » ce n'est que pour souligner

¹⁶⁹ Cette puissance de dissimulation n'apparaît guère, du reste, que dans l'épisode des

Péliades, cf. *M.*, 7, 300.

¹⁷⁰ Cf. *H.*, 6, 19 et 81.

¹⁷¹ *H.*, 6, 127.

¹⁷² Cf. *H.*, 6, 137.

¹⁷³ Cf. *H.*, 6, 133.

¹⁷⁴ Cf. *H.*, 6, 153.

¹⁷⁵ *H.*, 6, 151.

l'inconséquence de la conduite de Jason qui va chercher bien loin ce qu'il aurait pu trouver dans son pays.

Si nous nous tournons vers les *Métamorphoses*, nous n'y verrons Médée désignée par sa barbarie que deux fois seulement; mais là encore le mot n'a que son sens le plus traditionnel¹⁷⁶. Il nous faut donc renoncer à trouver dans l'œuvre d'Ovide l'emploi de «barbare» au sens de cruelle, rusée, à propos de Médée, avec l'idée sous-jacente que ces défauts sont nécessairement impliqués par l'appartenance à une race étrangère.

De fait, le terme n'apparaît guère avec un contenu sémantique approchant que dans les *Amours*: encore est-ce au prix d'une véritable désacralisation et d'une chute vertigineuse vers la banalité. On se rappelle la scène: Ovide a osé frapper sa maîtresse et il s'exclame: «Qui ne m'eût dit: «'Fou'? Qui ne m'eût dit: 'Barbare'?»

*Quis mihi non «demens» quis non mihi «barbare» dixit?*¹⁷⁷

S'opposant à «*demens*», «barbare» voudrait exprimer ici la rusticité, le manque de civilité que révèle un tel geste; mais tout cela ne semble pas devoir être pris trop au sérieux. Il en est de même assurément dans cette autre scène où Corinne est traitée de barbare pour avoir brisé et jeté à l'eau les tablettes sur lesquelles Ovide avait écrit un poème en guise de cadeau d'anniversaire...¹⁷⁸ Ces quelques exemples suffisent à montrer le peu d'importance qu'Ovide attache finalement au mot et au concept de barbare, du moins en ce qui concerne le personnage de Médée. Ce qui, pour lui, explique sa conduite criminelle, ce n'est pas que Médée ne soit pas une femme comme les autres, c'est-à-dire une barbare, mais qu'elle se soit placée, une malheureuse fois pour toutes, en dehors des lois divines. La trahison de son père Aïétès, en effet, décide de tout le reste: Médée est définitivement exclue, dès ce moment, de cette mesure que les dieux ont fixée pour les vies humaines.

Ovide, loin de vouloir un théâtre humain, comme Euripide, se rapproche du théâtre divin d'Eschyle, et nous donne une grande illustration de la loi religieuse et fatale qui fait que la faute première appelle les autres et que le crime est suivi du crime.

Ainsi, Médée ne s'explique pas par rapport à des critères humains

¹⁷⁶ Cf. *M.*, 7, 144 et 276.

¹⁷⁷ *A.*, 1, 7, 19.

¹⁷⁸ Cf. *A.*, 3, 1, 58.

de race ou d'origine, mais en regard des décrets des dieux qui ont déterminé le permis et le sacrilège : en trahissant son père, la Caucasienne s'est placée, à l'exemple de Prométhée, pour l'amour d'un homme, en marge de l'ordre divin.

C'est pourquoi, lorsqu'il veut à la fois juger son personnage et nous aider à le comprendre, Ovide ne l'appelle pas « *barbara* » mais « *impia* ». De ce point de vue encore Médée lui semble comparable à Procné : « Ce n'est pas l'impie Procné ou la fille d'Aiétès que ta voix doit émouvoir... »

... *Non impia Progne,
Filiae Aeetae uoce mouenda tua est*¹⁷⁹.

Comme pour Procné, en effet, cette impiété s'accompagne d'une condamnation à fuir éternellement. Après chaque geste impie suivra un nouvel épisode de l'exil de Médée; ainsi la criminelle qui se place en dehors de l'ordre divin est punie dans l'ordre humain par un nouveau bannissement. C'est ainsi que Médée, condamnée une première fois à fuir son pays,

*Impia desertum fugiens Medea parentem*¹⁸⁰,

accomplira ses autres crimes sans hésiter longuement, le meurtre d'Absyrtus, celui de Pélias et celui des enfants, parce qu'elle sait qu'elle pourra et devra toujours s'enfuir : « Le glaive impie se teint du sang de ses enfants et la mère abominable, après s'être vengée, se dérobe aux armes de Jason. »

*Sanguine natorum perfunditur impius ensis
Ultaque se male mater Iasonis effugit arma*¹⁸¹.

L'éternelle exilée.

Nous voici donc ramenés au mythe de l'étrangère, mais l'on voit toute la distance qui sépare le recours euripidéen aux origines de Médée pour rendre le personnage plus vraisemblable et l'interprétation ovidienne de l'éternelle exilée; la première attitude est celle d'un psy-

¹⁷⁹ P., 3, 1, 119 et 120.

¹⁸⁰ T., 3, 9, 9.

¹⁸¹ M., 7, 396 et 397.

chologue, la seconde celle d'un mythologue : *Medea Barbara* est redevenue *Medea Exsul*, ainsi qu'Ennius l'avait comprise.

En trahissant Aïétès parce qu'elle pourra impunément s'enfuir, Médée s'est condamnée à errer indéfiniment et à devenir l'être de la séparation; elle réalise ainsi les malédictions d'Hypsipyle; « Qu'elle soit exilée et cherche asile par toute la terre. . . Qu'après avoir épuisé la mer et la terre, elle essaie les airs : qu'elle erre, sans ressource et sans espérance, sanglante de son crime. »

Exulet et toto quaerat in orbe fugam. . .
Cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet :
*Erret inops, expses, caede cruenta sua*¹⁸².

Médée, victime des dieux, se fait ainsi beaucoup d'illusions quand elle dit accepter cet exil qui, en réalité, lui est imposé; Jason l'entraîne « comme une seconde dépouille » : « Le fils d'Éson, le héros, avec orgueil s'empare de la dépouille, emportant avec soi, comme une seconde dépouille, celle à qui il doit ce don même ».

Heros Aesonius potitur spolioque superbus,
*Muneris auctorem secum, spolia altera, portans*¹⁸³.

Cette fuite sur les flots, que rend possible l'invention du premier vaisseau jamais construit, annonce ces autres évasions qui s'opéreront dans les airs grâce aux serpents ailés qui apparaissent à temps pour arracher Médée à la vengeance des Péliades, grâce aux dragons du Soleil qui la soustraient à celle de Jason, grâce enfin à cette nuée enchantée qui la dérobe aux yeux d'Égée.

Ainsi donc, à partir de la première évasion, Médée est devenue à jamais l'être de la séparation; au moment de partir, elle sent qu'il va survenir quelque chose d'irréparable et elle hésite encore : « Alors ma sœur, mon frère, mon père, mes dieux, la terre natale, je vais donc les quitter, emportée par les vents? »

Ergo ego germanam fratremque patremque deosque
*Et natale solum, uentis ablata, relinquam*¹⁸⁴?

Et il sera déjà trop tard quand elle s'en rendra effectivement comp-

¹⁸² *H.*, 6, 158 et 161-162.

¹⁸³ *M.*, 7, 157 et 158.

¹⁸⁴ *M.*, 7, 51 et 52.

te : « Mon père a été trahi, j'ai abandonné mon royaume et ma patrie; j'ai abandonné aussi ma sœur avec ma mère chérie; ma virginité est devenue la proie d'un voleur étranger. »

*Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui;
Optima cum cara matre relicta soror;
Virginitas facta est peregrini praeda latronis*¹⁸⁵.

Le retour à ce passé est impossible, du moins dans la version ovidienne du mythe; Hélène qui semble comprendre si bien Médée nous le dit¹⁸⁶. Alors viendra l'ultime séparation, la plus dure de toutes : Médée se voit délaissée « par l'époux qui à lui seul était tout pour moi », nous dit-elle.

*Coniuge, qui nobis omnia solus erat*¹⁸⁷.

A partir de cet instant, Médée qui n'avait été jusqu'alors que l'être de la séparation devient celui de la rupture : comme, autrefois, elle a dû se séparer de ceux auxquels elle tenait le plus, elle pourra désormais envisager la rupture avec Jason et ses enfants et accepter de s'en faire elle-même l'instrument sanglant.

L'étrangère.

Ainsi, pour avoir si bien su se détacher des choses et des êtres par amour, Médée, sous l'effet de la déception, apprend l'indifférence et même l'inconscience, et, comme le héros de Camus, elle se sent parfaitement étrangère désormais à tout ce qu'elle aimait.

C'est alors qu'elle dit être devenue une « barbare », puisqu'elle n'est plus qu'une étrangère aux yeux de Jason et que son existence n'a plus de signification : « Moi qui, aujourd'hui, finalement, suis devenue une barbare pour toi. »

*Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta*¹⁸⁸.

Par indifférence et inconscience, elle laissera agir la vengeance qui

¹⁸⁵ *H.*, 12, 109-112.

¹⁸⁶ Cf. *H.*, 17, 233 et 234.

¹⁸⁷ *H.*, 12, 162.

¹⁸⁸ *H.*, 12, 105.

balaiera jusqu'à l'instinct maternel. Cette existence vécue trop longtemps dans le rêve va s'accomplir dans le délire.

PLENA DEO

A vrai dire, depuis le tout premier instant de la rencontre, Médée s'est laissée entraîner par la passion au bord de l'irrationnel; la mort de ses enfants n'intervient qu'au terme d'une lente chute dans le délire.

Furor et Ratio.

A peine, en effet, Médée a-t-elle aperçu Jason que s'engage en son cœur un long débat entre la Raison et le Délire : « Elle lutte longtemps, mais la raison ne pouvait triompher de son délire. »

*Et luctata diu, postquam, ratione furorem
Vincere non poterat. . .*¹⁸⁹

Les antagonistes ne s'appellent pas seulement Furor et Ratio mais encore *Mens* et *Cupido* : « Mais, malgré moi, une force inconnue m'entraîne; la passion me donne un conseil et la raison un autre. »

*Sed trahit inuitam noua uis aliudque cupido,
Mens aliud suadet. . .*¹⁹⁰

Le combat tourne rapidement au désavantage des conseils raisonnables; l'Amour triomphe, lui qui n'était qu'un dieu inconnu de Médée,

*Nescio quis deus. . .*¹⁹¹,

devient pour elle le plus grand de tous, si bien qu'elle le porte victorieusement en elle :

*Maximus intra me deus est. . .*¹⁹²

¹⁸⁹ *M.*, 7, 10 et 11.

¹⁹⁰ *M.*, 7, 19 et 20.

¹⁹¹ *M.*, 7, 12.

¹⁹² *M.*, 7, 55.

Dès lors, sous son impulsion, Médée va vivre loin de l'empire de la raison, dans ce monde de l'irrationnel, où chacun de ses crimes trouvera sa justification et sa logique au sein de sa passion. Cela durera aussi longtemps que cette passion même, mais, avec la trahison de Jason, apparaîtra un mal nouveau qui naît au réveil du délire passionnel.

Dolor.

La plaie que laisse dans le cœur de Médée l'amour déçu attise la violence d'un sentiment tout autre et qui se substitue à la passion détruite : le dépit. Médée le ressent à l'instant même où Jason la chasse du palais : « Tu as osé (ah! les mots font défaut à mon juste ressentiment) tu as osé me dire : « Quitte le palais d'Éson ».

*Ausus es (O! iusto desunt sua uerba dolori),
Ausus es « Aesonia, dicere, cede domo »¹⁹³.»*

C'est précisément pour lutter préventivement contre ce mal qu'Ovide a composé un ouvrage à vocation thérapeutique, les *Remedia*; en le lisant, Médée aurait pu se sauver, « le ressentiment n'aurait pas armé une mère contre les fruits de ses entrailles, une mère qui se vengea de son mari en faisant couler leur sang commun. »

*Nec dolor armasset contra sua viscera matrem,
Quae socii damno sanguinis ulta uirum est*¹⁹⁴.

Mais, comme Médée n'a pas lu les *Remedia*, qui proposent une analyse beaucoup plus profonde qu'on ne le croit, son mal ne peut qu'empirer et parvenir à la forme la plus grave de l'irrationnel, la fureur, la colère, dont les conséquences seront épouvantables.

Ira.

On se rappelle l'apparition de ce thème de la colère par laquelle s'achève le long monologue tragique de la douzième *Héroïde* : « Effroyables sont les menaces qu'engendre la colère. Où me portera la colère, j'irai. »

¹⁹³ H., 12, 133 et 134.

¹⁹⁴ R., 59 et 60.

... *Ingentis parturit ira minas,
Quo feret ira sequar...*¹⁹⁵

C'est par cette fureur que le personnage de Médée prend enfin toute sa dimension tragique, du moins si l'on s'en tient à cette conception de la tragédie que propose Ovide : « Noble soit le ton de la tragédie; au cothurne tragique sied la fureur. »

*Grande sonent tragici; tragicos decet ira cothurnos*¹⁹⁶.

Si la tragédie d'Ovide a eu quelque influence sur l'œuvre de Sénèque, il est certain que c'est avant tout par ce thème dont les prolongements sont à retrouver dans le *De ira* et les tragédies, *Médée* particulièrement. Nous aborderons ce problème en son temps; revenons au personnage d'Ovide.

Médée sent, comme autrefois quand naissait en elle l'amour, qu'un dieu s'est emparé de son cœur et s'y est installé, un dieu qui tel l'Amour se joue aussi de la raison : « Je laisse faire au dieu qui maintenant bouleverse mon cœur. »

*Viderit ista deus, qui nunc mea pectora uersat*¹⁹⁷.

Quel est ce dieu? On serait tenté, évidemment, de l'identifier comme étant le « *daimôn* » qui pourchasse sans trêve la Médée d'Euripide¹⁹⁸, mais il n'en est rien; Ovide a pris soin de nous préciser de quel dieu il s'agissait : « La femme trompée... cherche un fer, une flamme et, oubliant toute retenue, elle est emportée, comme frappée par les cornes du dieu d'Aonie. Le crime d'un époux, la violation de la loi conjugale, une épouse barbare, née au bord du Phasie, les vengea à travers ses enfants. »

*In ferrum flammisque ruit positoque decore
Fertur, ut Aonii cornibus icta dei.
Coniugis admissum uiolataque iura marita est
Barbara per natos Phasias ulta suos*¹⁹⁹.

¹⁹⁵ H., 12, 208 et 209.

¹⁹⁶ R., 375.

¹⁹⁷ H., 12, 211.

¹⁹⁸ Voir sur ce point E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris 1965, p. 182, et l'article de N. E. Collinge, *Medea uersus Socrates*, *DUI.*, 1950, XI, p. 41-47.

¹⁹⁹ A.A., 2, 379 et 382.

De fait, c'est ce même dieu, Bacchus, que nous voyons «emporter» Médée dans le vers de la tragédie que nous a conservé Sénèque le Père :

*Feror huc, illuc, ut plena deo*²⁰⁰.

Sénèque ajoute un commentaire sur cette expression «*plena deo*» : elle serait empruntée à Virgile²⁰¹, et utilisée spécialement par Gallion, un ami d'Ovide, pour qualifier certains orateurs fougueux, doués d'un talent impétueux et inflammé. Sénèque le Tragique se souviendra assurément de ce vers et pourra ainsi faire dire à sa Médée : «Incertaine, égarée, je suis emportée par mon délire de tous côtés».

*Incerta, uaecors, mente uaesana feror
Partes in omnes...*²⁰²

Cependant le thème de la colère n'est pas utilisé aux mêmes fins par Ovide et par Sénèque ; certes, dans l'une et l'autre œuvre, il apparaît pour apporter la preuve de l'appartenance de Médée au monde de l'irrationnel, mais la justification que chacune apporte à cette «fureur» est fondamentalement différente.

Pour Sénèque, en effet, c'est par sa propre faute que Médée en vient aux excès qui la conduisent à mettre à mort elle-même ses enfants. Pour Ovide, au contraire, Jason assume toute la responsabilité de ce meurtre, car c'est lui qui a poussé Médée jusqu'à ce degré du désespoir où la raison l'abandonne : et, de la sorte, son personnage trouve dans son irrationnel même la démonstration de son innocence ; ce qui ne signifie nullement qu'Ovide, tout en s'efforçant de le comprendre et de le justifier, approuve aveuglément les extrémités lamentables auxquelles Médée se laisse emporter.

Tout est donc arrivé par la faute de Jason, le séducteur plus intéressé en réalité qu'il n'est véritablement épris, qui en définitive a fait deux victimes également innocentes et auxquelles Ovide accorde une égale pitié : Créuse et Médée. «Qui n'a versé des larmes sur la flamme qui consuma l'Ephyréenne Créuse, et sur la mère qui, sanglante, massacra ses enfants?»

²⁰⁰ *Suas.*, III, 7.

²⁰¹ Mais on ignore le vers dont elle provient.

²⁰² *Medea*, 123 et 124.

*Cui non defleta est Ephyraeae flamma Creūsae
Et nece natorum sanguinulenta parens*²⁰³?

C'est pourquoi Ovide peut prêter à son héroïne des accents de sincérité qui nous semblent tout à fait vraisemblables; aussi nous la croyons lorsque nous l'entendons, à l'heure même où elle sent monter en elle cette puissance irrésistible du délire qui la conduira à ses crimes les plus atroces, se repentir du mal qu'elle a fait autrefois à sa famille et à son père, et regretter le meurtre d'Absyrtus. Etrange et émouvante confession, en effet, que celle-ci : « Mon père a été trahi; j'ai abandonné mon royaume et ma patrie; j'ai abandonné avec ma mère chérie la meilleure des sœurs. Ma virginité est devenue la proie d'un voleur étranger. J'ai accepté l'exil, quel qu'il fût, comme un présent. Mais toi, frère, en fuyant, je ne t'ai pas abandonné sans moi. En ce seul endroit ma lettre ne dit pas tout : ce que ma main a osé faire, elle n'ose l'écrire. Moi aussi j'aurais dû être mise en lambeaux, mais demeurer avec toi. »

*Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui;
Optima cum cara matre relicta soror;
Virginitas facta est peregrini praeda latronis;
Munus, in exilio quodlibet esse, tuli.
At non te fugiens sine me, germane, reliqui;
Deficit hoc uno littera nostra loco;
Quod facere ausa est, non audet scribere dextra;
Sic ego, sed tecum, dilaceranda fui*²⁰⁴.

Ainsi le triste rôle que joue Jason rappelle à Ovide la conduite abominable de Térée envers Procné : « Toutes deux furent des mères cruelles; mais toutes deux avaient de graves raisons pour se venger de leur mari dans leur sang commun. »

*Utraque saeva parens : sed tristibus utraque causis
Iactura socii sanguinis ulta uirum*²⁰⁵.

Le cas de Jason a, du reste, fait l'objet de l'une des leçons les mieux réussies de l'*Art d'aimer*, excellente, même dans sa partialité : « C'est souvent que les hommes trompent, rarement les jeunes femmes, sexe

²⁰³ A.A., 1, 335 et 336.

²⁰⁴ H., 12, 109-116.

²⁰⁵ A., 2, 14, 31 et 32.

délicat, et, en cherchant bien, il y a peu de perfidies à leur reprocher. Le trompeur Jason renvoya la jeune femme du Phéacien, quand elle était déjà mère, et, dans ses bras, le fils d'Éson reçut une nouvelle épouse.»

*Saepe uiri fallunt, tenerae non saepe puellae,
 Paucaque, si quaeras, crimina fraudis habent.
 Phasida, iam matrem, fallax dimisit Iaso;
 Venit in Aesonios altera nupta sinus*²⁰⁶.

Ainsi, l'inconduite de Jason a entraîné Médée jusqu'au fond de l'irrationnel; mais, s'il fallait trouver des excuses au bel Argonaute, on pourrait lui accorder que, de par ses dons dans l'art de la magie, Médée avait toutes facilités pour savoir s'évader de l'empire médiocre de la raison et s'échapper du morne éteignoir de la mesure et du bon sens. . .

MAGA

L'œuvre entière d'Ovide nous semble peuplée d'une multitude de magiciennes, plus ou moins expertes, mais qui ne manquent jamais, en revanche, de pittoresque. Bien qu'il paraisse, de prime abord, difficile de dissocier Médée de cette troupe endiablée, il est permis de croire que, dans ce domaine encore, Ovide a voulu la douer d'une originalité remarquable.

Portraits de magiciennes.

Il nous faut d'abord reconnaître à Médée comme à Circé une distinction et une dignité qui tranchent sur la vulgarité générale de la corporation. La plupart de ces magiciennes, en effet, se présentent sous un aspect passablement burlesque, telle la fameuse Dipsas qui apparaît dans les *Amours*.

Son nom, à lui seul, suffit à la rendre immédiatement grotesque aux yeux du lecteur; on ne saurait de fait s'appeler impunément «la soiffarde»! Aussi elle attire sans mal le ridicule et la raillerie; le poète

²⁰⁶ A.A., 3, 31 et 34.

ne l'épargne guère et lui adresse cette malédiction impitoyable : « Que les dieux t'envoient. . . une soif éternelle! »²⁰⁷

Au total, elle ne semble être rien d'autre qu'une caricature burlesque de Médée ou de Circé. On pourrait, d'ailleurs, en dire tout autant de ses collègues ovidiennes, comme aussi de toutes ces vieilles édentées que l'on rencontre partout dans la littérature latine et dont les plus beaux spécimens sont, à notre goût, la Canidie et la Sagana qu'Horace met en scène dans ses *Satires*²⁰⁸. Mais, si l'on veut bien laisser de côté tout ce que ces sorcières ont de risible, et ne considérer que leur art, on verra qu'elles sont tout aussi efficaces et redoutables que Circé.

Comme Circé, effectivement, elles ont toutes l'air de s'être échappées de la même page de l'*Odyssee* et de reproduire inlassablement le portrait et les gestes de la magicienne homérique²⁰⁹. Dipsas, par exemple, connaît parfaitement tous les tours qu'enseigne cette tradition. Elle opère en utilisant ses moyens : les herbes et les incantations. Elle accomplit des sacrifices sanglants la nuit, déterre les cadavres, fait descendre la lune et remonter les fleuves, etc.²¹⁰. Bref, Dipsas nous offre une étonnante synthèse de toutes ces techniques et pratiques ressasées ; elle pousse même l'étendue de sa science jusqu'à connaître ce qui se fait de mieux en matière de litanie magique : les incantations d'Aia²¹¹!

On voit donc qu'en tant que magicienne, au sens traditionnel du terme, Médée risque fort de présenter une originalité bien minime, du moins en apparence. Comme ses collègues en magie, elle use de la vertu des herbes et de celle du chant ; rien d'extraordinaire en cela. Du reste, un certain nombre de vers interpolés dans la lettre d'Hypsipyle²¹² nous dépeignent Médée à l'œuvre en recourant aux lieux communs habituels : elle fait remonter les fleuves à leur source, attire la lune sur la terre, hante les tombeaux, se livre à la défixion sur des statuettes en cire et plante notamment des aiguilles dans le foie de ses victimes par interposition ! Rien de bien nouveau donc, si ce n'est cette auréole de sa réputation légendaire de grande spécialiste.

Cette gloire sans rivale explique que ce soit immédiatement sur

²⁰⁷ Cf. *A.*, 1, 8, 114.

²⁰⁸ *Sat.*, 1, 8. Sur ce point, voir l'éd. P. Lejay, Paris, 1911, p. 211 et suiv.

²⁰⁹ *Od.*, X, 133-574.

²¹⁰ Cf. *A.*, 1, 8.

²¹¹ *A.*, 1, 8, 5.

²¹² *H.*, 6, 85-92.

Médée que se portent les soupçons de la maîtresse du poète, le jour où ce dernier est victime d'une défaillance. Elle estime, en effet, que, pour anéantir d'aussi belles dispositions naturelles, il a fallu que Médée intervienne en personne, à moins que? . . . «Ou bien l'empoisonneuse d'Aia t'a ensorcelé au moyen de tablettes transpercées, ou bien, avant de venir ici, tu t'es épuisé auprès d'une autre!»

*Aut te traiectis Aeaëa uenefica ramis
Deuouet, aut alio lassus amore uenis*²¹³.

Oublions le manque de gravité de ces deux vers, bien indignes, en vérité, de notre personnage. Retenons-en cependant l'association qu'ils nous proposent de l'amour et de la magie : peut-être pourrions-nous à travers elle voir apparaître enfin une certaine originalité de Médée en tant que magicienne?

Magie et Amour.

Les amants que met en scène Ovide ont souvent l'air de conjurés patibulaires, occupés à préparer quelque sinistre breuvage. Le poète lui-même et sa maîtresse n'échappent pas à cette suspicion; aussi éprouvent-ils le besoin de se justifier auprès de l'eunuque Bagoüs dont la prunelle est si vigilante : «Ce n'est pas un crime que nous méditons! Nous ne nous réunissons pas pour préparer des potions empoisonnées²¹⁴.» Mais qui ressent la nécessité de se blanchir s'il n'est quelque peu coupable?

De fait, ces amants semblent avoir fort à faire pour parvenir à leurs fins, et le magie leur offre un puissant adjuvant pour venir à bout des obstacles de tous ordres qu'ont dressés entre eux les maris aux sourcils jaloux et les eunuques à l'œil en coulisse. Les incantations, particulièrement, sont réputées souveraines : «Des incantations font descendre vers nous le disque de la Lune ensanglantée et retourner dans leur course les blancs chevaux du Soleil. Des incantations font sauter en morceaux les serpents, la gueule fendue, et remonter l'eau vers sa source. Les incantations des vers ont fait céder les battants et ont

²¹³ A., 3, 7, 79 et 80.

²¹⁴ A., 2, 2, 63-65.

trionphé du verrou enfoncé dans la porte, bien qu'elle fût de chène!»²¹⁵

Il est rare cependant que les amants effectuent eux-mêmes les opérations magiques qui font sauter les portes et endorment les cerbères qui les gardent. Le plus souvent ils ont recours aux services de l'une de ces vieilles sorcières qui ont tout appris durant leur stage en Hémonie et qui jouent volontiers le rôle d'entremetteuses, dangereusement habiles à modifier les sentiments, ceux des femmes surtout. Ovide conte sur ce point une étrange aventure : il a fait un rêve dans lequel il apparaît au côté de sa maîtresse, lui sous la forme d'un taureau et elle, comme on s'en doute, sous celle d'une génisse; tout n'irait pas donc pour le pire, si n'intervenait alors soudainement une corneille qui, sans aucune pudeur, se met à fouiller du bec le poitrail de la jolie femelle et en retire des flocons tout blancs; la consultation d'un augure apporte les éclaircissements indispensables : «La corneille qui, de son bec pointu, fouillait le poitrail, c'est la vieille entremetteuse qui changera les sentiments de ton amie.»

*Pectora quod rostro cornix fodiebat acuto
Ingenium dominae lena mouebit anus*²¹⁶.

Mais à cela ne se limite pas la puissance maléfique de ces sorcières sans âge : on les suspecte, non sans motif certain, de faire perdre aux femmes leurs cheveux et, par un parallélisme curieux, aux hommes leur virilité. C'est pourquoi le poète, victime de la défaillance inopportune qui le contrarie, se demande en toute logique si son mal ne vient pas de quelque magicienne qui se serait livrée à des passes après avoir écrit son nom sur de la cire rouge, tout en lui enfonçant une aiguille dans ce qui est supposé représenter son foie :

*Sagaue pœnicea defixit nomina cera
Et medium tenuis in iecur egit acus*²¹⁷?

De même, la «dame chauve» est tout à fait convaincue que l'origine de son infirmité ne peut être attribuée qu'aux effets des pratiques magiques de ses rivales ou du moins d'envieuses, habilement conseillées par quelque vieille d'Hémonie. Le poète aura beau lui dire qu'à son

²¹⁵ Cf. A., 2, 1, 22-28.

²¹⁶ A., 3, 5, 39 et 40.

²¹⁷ A., 3, 7, 29 et 30.

avis il n'en est rien, que cette calvitie vient d'un excès de soins et qu'il n'y a plus désormais d'autre remède que la perruque, tout nous laisse supposer que la malheureuse n'en a rien cru²¹⁸ : elle devait soupçonner des maléfices auxquels elle avait dû recourir elle-même plus d'une fois. Car les amantes ovidiennes ne se montrent pas inexpertes en magie, telle Canacé qui utilise des drogues et des herbes aux fins que l'on connaît²¹⁹, ou encore Laodamie qui possède une effigie en cire de son cher Protésilas²²⁰.

Il fallait, de toute évidence, s'attendre à voir Médée accusée de s'être livrée à de telles opérations où la magie vient au secours de l'amour : et, de fait, Hypsipyle ne manque pas cette occasion de charger sa rivale victorieuse. Médée séduit Jason par des moyens obscurs, dit-elle, car « ce n'est ni par sa beauté ni par ses services qu'elle plaît : elle connaît des incantations magiques. »

*Nec facie meritisque placet, sed carmina nouit*²²¹.

Les incantations s'accompagnent, comme il se doit, de philtres composés au préalable, à base d'herbes rares que Médée est allée cueillir armée de sa faux enchantée. Et Hypsipyle moralise du mieux qu'elle peut sur cette détestable intrusion de la magie dans les choses de l'amour : « Il est odieux de provoquer par des herbes l'amour que doivent gagner la beauté et la vertu ! »

... *Male quaeritur herbis*

*Moribus et forma conciliandus amor*²²².

Suivent quelques remarques assez piquantes, qu'Hypsipyle adresse au pauvre Jason : comment peut-il s'endormir tranquille dans le lit d'une magicienne ? En réalité, comme il a su, autrefois, dompter les taureaux d'Aiétés, c'est sa fille, à présent, qui lui fait porter le joug du mariage...

Tout ce discours est l'expression de la jalousie et non celui de la vérité, du moins en ce qui concerne Médée. De fait, en étudiant la passion brûlante qui dévore son cœur, nous n'avons jamais constaté que la

²¹⁸ Cf. *A.*, 1, 14, 39 et sq.

²¹⁹ Cf. *H.*, 11, 41, et sq.

²²⁰ Cf. *H.*, 13, 149 et sq.

²²¹ *H.*, 6, 83.

²²² *H.*, 6, 93 et 94.

magie intervenait à quelque moment que ce soit. De plus, Médée, loin de faire figure de provocatrice, se présente au contraire comme la victime de cette puissance inconnue qui la subjugué.

D'ailleurs, Médée se montre parfaitement incapable de lutter grâce à son art contre sa passion, et cela dès le début, ainsi qu'Ovide nous le dit lui-même : « Que t'ont servi les plantes du Phase, princesse de Colchide, quand tu souhaitais de rester dans la demeure de ton père ? »

*Quid te Phasiacae iuuerunt gramina terrae,
Cum cuperes patria, Colchi, manere domo*²²³ ?

Médée s'est donc, à plus forte raison, abstenue de provoquer par la magie un sentiment quelconque dans le cœur de Jason, que d'ailleurs on sait plus intéressé que passionné; elle est à rapprocher non pas des sorcières comme le voudrait Hypsipyle, mais de ces jeunes filles charmantes qui préfèrent compter sur leur propre pouvoir de séduction plutôt que de recourir « aux plantes efficaces que coupe une main de magicienne experte dans cet art effroyable²²⁴ ».

Art effroyable sans aucun doute, mais peut-être pas aussi efficace qu'on le croit; en effet : « La princesse née sur les bords du Phase aurait retenu le fils d'Éson et Circé Ulysse, si les enchantements pouvaient conserver l'amour. »

*Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Ulixem,
Si modo seruari carmine posset amor*²²⁵.

L'argument paraît irréfutable en ce qui concerne Médée qui se plaint à plusieurs reprises de ne savoir conserver l'amour de Jason : « Ainsi donc, serpents, taureaux furieux, j'ai pu les dompter; un seul être échappe à mon pouvoir : mon époux. »

*Serpentes igitur potui taurosque furentes
Unum non potui perdomuisse, uirum*²²⁶.

Elle constate que ses dons ne peuvent rien sous aucune de leurs trois formes : « Même mes incantations, et mes herbes, et mon art m'abandonnent. »

²²³ R., 261 et 262.

²²⁴ Cf. *Med.*, 35 et 36.

²²⁵ A.A., 2, 103 et 104.

²²⁶ H., 12, 163 et 164.

*Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt*²²⁷.

La magie apporte donc au personnage de Médée une nouvelle dimension dramatique : héroïne salvatrice jusqu'aux limites de l'absurdité, elle peut venir en aide à autrui mais non guérir ses propres plaies : « Mon art est plus utile à quiconque qu'à moi-même. »

*Utilior cuius quam mihi cura mea est*²²⁸.

C'est là un trait original du personnage; Ovide l'a développé pour Médée après l'avoir seulement esquissé dans le portait d'Oenoné :

*Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis
Deficior prudens artis ab arte mea*²²⁹.

Ce rapprochement du destin d'Oenone et de celui de Médée nous conduit à évoquer auprès d'elles un dieu, célèbre lui aussi par ses amours malheureuses, Apollon qui a enseigné à Oenone la science des herbes magiques. On connaît la longue suite de ses mésaventures sentimentales, aussi bien auprès d'Oenoné ou Cassandre, qu'auprès d'Hiacynthos ou Cyparissos : le dieu le plus beau a sans doute été aussi le plus mal aimé. . .

C'est peut-être ce qui explique que son fils, Pythagore, fils spirituel pour le moins, ait tant vitupéré contre l'amour; on connaît grâce à Diogène Laërce quelques-uns de ses propos sans tendresse sur ce besoin humain d'attendrissement : il déclarait la chose pénible en toute saison et même mauvaise pour la santé, et estimait que le moment le plus propice pour ce divertissement était encore celui où l'on voudrait s'affaiblir²³⁰.

Si Ovide a quelque communauté avec la pensée néo-pythagoricienne, on doit considérer que ce thème de l'amour, jugé avec défiance parce que souvent contrarié ou décevant, constitue l'un des apports fondamentaux de cette philosophie à son œuvre; on a fait justement remarquer que les *Héroïdes* apparaissent, de ce point de vue, comme autant de variations sur ce thème de l'amour déçu²³¹; on pourrait en dire tout

²²⁷ H., 12, 167.

²²⁸ H., 12, 172.

²²⁹ H., 5, 149 et 150.

²³⁰ Diog. Laërce, *Vie de Pyth.*, éd. R. Genaille, Paris, 1965, p. 128.

²³¹ Cf. S. Viarre, *op. cit.*, p. 13.

autant des *Amours* et de ses annexes, l'*Art d'aimer*, les *Remèdes* et les *Fards*, qui sont des tentatives du même ordre pour essayer d'atteindre plus sûrement l'inaccessible bonheur.

Médée méritait toute l'attention d'Ovide, encore une fois, dans cette perspective de l'amour impossible, apollinienne et néo-pythagoricienne, comme elle a su de même retenir celle des peintres de la basilique de la Porte Majeure²³².

Par là son personnage gagnait une réelle originalité qui la rendait véritablement distincte de ses modèles et même de ses imitations; il en est de même pour quantité d'autres héroïnes qui paraissent totalement modifiées dans leur comportement et leur psychologie sous l'effet du néo-pythagorisme : ainsi sommes-nous surpris de trouver dans la bouche de l'une des plus grandes amantes de la littérature ancienne, Hélène, ce précepte étrange : « Apprends, par mon exemple, à pouvoir te passer d'un être beau; c'est vertu que de renoncer aux biens qui nous plaisent. . . »

*Disce meo exemplo formosis posse carere;
Est uirtus placitis abstinuisse bonis*²³³.

Etonnante secte que celle de ces néo-pythagoriciens, qui accaparait de la sorte les héros légendaires et les dieux! On comprend la fureur d'Auguste contre ces captateurs abusifs de divinités et surtout d'Apollon, le dieu officiel du régime. On sait, au moins par Suétone, combien le prince lui était attaché, avant même la victoire d'Actium : on se rappelle la fable fermement entretenue qui faisait d'Auguste un autre fils d'Apollon; on conçoit la haine qu'il a pu vouer contre cette chapelle qui vénérât en Pythagore un autre fils du dieu, qui prétendait détenir et enseigner la vérité sur lui, et qui le laissait paraître au grand jour comme étant le mal aimé par excellence, au moment précis où Auguste se donnait toutes les peines du monde pour concilier dans ses origines Vénus et Apollon. Et cela explique peut-être qu'Auguste, grand pontife, ait voulu être plus pythagoricien que les néo-pythagoriciens, et qu'il les ait persécutés, comme César avait exilé N. Figulus en 45.

²³² Cf. J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres*, op. cit., chap. I.

²³³ *H.*, 17, 99 et 100.

Musique et Botanique.

Les disciples de Pythagore avaient pour eux, ou plutôt contre eux, le désavantage de l'ancienneté : depuis longtemps, en effet, ils avaient remarqué dans ce dieu tutélaire un certain nombre de qualités qui semblaient illustrer à merveille les tendances et les aspirations de leur doctrine.

Apollon, divinité bucolique, connaissait mieux que tout autre dieu la vertu des plantes, cet élément important pour le pythagorisme ; à ce titre il protégeait les médecins, ces personnages si ésotériques qu'ils en viennent à ressembler à des magiciens, peut-être parce qu'ils utilisent dans leurs préparations des herbes identiques.

Apollon, de plus, associait dans ses occupations agrestes tout ce qui peut donner un sens et un son à la nature : la botanique, la poésie et la musique.

On conçoit l'importance que les pythagoriciens pouvaient accorder à ce dieu²³⁴, eux pour qui l'essentiel se laissait résumer dans ces deux perceptions : le regard attentif porté à la nature qui fournit dans sa végétation de quoi entretenir la vie matérielle, et l'écoute patiente de cette musique céleste qui non seulement assure l'harmonie de l'univers, mais affirme aux hommes qu'il existe une vie supérieure, éternelle, confondue à jamais dans l'amour divin.

On comprend de même que Sappho ait pu apparaître aux néopythagoriciens comme une héroïne particulièrement représentative de leur foi, au moment où elle s'élançait vers Apollon, tenant comme lui une lyre, après s'être arrêtée sous l'ombre d'un lotus²³⁵. Et il est évident que Médée devait, elle aussi, les captiver par cette fusion qui s'opérait, dans son art magique, de la botanique et de la musique.

Il y a effectivement dans la cueillette naturaliste à laquelle se livre Médée au livre VII des *Métamorphoses* quelque chose qui rappelle ces expéditions de botanistes auxquelles s'adonnaient les disciples du Maître et qui leur valaient tous les sarcasmes, ceux d'Antiphane particulièrement : « Ils vont ramasser de telles saletés dans les ravins pour ensui-

²³⁴ Sur le pythagorisme, voir : A. Delatte, *Etudes sur la littérature pythagoricienne*, Paris, 1915. G. Méautis, *Recherches sur le Pythagorisme*, Paris, 1922. I. Levy, *Recherches sur les sources de la légende de Pythagore*, Paris, 1926. Fr. Millepierres, *Pythagore, fils d'Apollon*, Paris, 1953.

²³⁵ Pour une interprétation du saut de Sappho, voir J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres*, p. 22.

te s'en régaler²³⁶.» Médée, en tant que naturaliste, n'est certes pas aussi ridicule, mais elle possède en commun avec ces pythagoriciens la même passion des herbes. Ce qui la fait paraître plus digne d'être prise au sérieux, c'est de voir qu'elle sait donner à ses herbes une vigueur toute spéciale en leur adjoignant le pouvoir de ses incantations magiques.

Ainsi, elle remet à Jason, la veille de ses épreuves, ce qu'Ovide appelle «*cantatas herbas*»²³⁷ et que nous traduisons par «herbes enchantées» sans trop nous attarder sur le sens profond de cette expression qui associe pourtant dans ses termes la botanique et la musique, sciences magiques complémentaires. Voilà ce qui explique que, le lendemain, Médée, prise d'un doute, au moment où il y va de la vie de Jason, entonne une nouvelle incantation pour revigorer ses herbes qui avaient pourtant été une première fois «enchantées»: «Craignant que les herbes qu'elle lui a données n'aient pas assez de force, elle entonne pour les aider une incantation et fait appel aux secrets de son art.»

*Neue parum ualeant a se data gramina, carmen
Auxiliare canit secretasque aduocat artes*²³⁸.

De même, lors du rajeunissement d'Éson, nous voyons Médée invoquer Hécate pour lui demander de favoriser son art et ses chants²³⁹. De la sorte Médée parvient à confondre dans un tout indissoluble magie et religion²⁴⁰, ce qui n'était pas non plus pour déplaire à ces hommes que saint Jérôme nomme en ces termes: «*Pythagorici et magi*»²⁴¹, tels Nigidius Figulus et Anaxilaos de Larissa, mais pouvait déplaire au grand pontife de 12 av. J.-C.: Auguste.

Ainsi le personnage de Médée, dans sa conception ovidienne, nous semble tout aussi épris et imprégné que Sappho des mystères d'Apollon et tout aussi digne qu'elle de mériter la vénération des adeptes du

²³⁶ Cité par J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres*, p. 19.

²³⁷ *M.*, 7, 98.

²³⁸ *M.*, 7, 137 et 138.

²³⁹ Cf. *M.*, 7, 195.

²⁴⁰ Sur ces problèmes voir: G. Van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations*, trad., Paris, 1948, p. 531: «Là où il y a magie il y a religion». Voir aussi: A. Loisy, *A propos d'histoire des religions, magie, science, religion*, Paris, 1911.

²⁴¹ Cf. *Chron.*, 01, 183, 4.

pythagorisme. Mais, tandis que Sappho était née pour vivre intensément et intérieurement son ascension spirituelle vers le dieu, Médée, comme Apollon lui-même, a été mêlée à l'existence commune et, là, contrainte d'agir, c'est-à-dire de devoir protéger, anéantir ou métamorphoser ceux que le sort avait placés sur sa route.

Vies, morts et transfigurations.

Nous avons rencontré à plusieurs reprises le thème, si conforme à la version la plus ancienne du mythe, de la fée salvatrice qu'incarne Médée; on se rappelle, entre autres épisodes, le rêve que fait la jeune fille divine au moment où elle va quitter son père et sa patrie et où elle imagine que les mères des héros grecs la salueront à son arrivée du titre de «*Medea Saluatrice*»²⁴².

Alors ses herbes ne s'appellent pas seulement *herbae*, ni même *herbae cantatae*, mais bien *medicamina* ou autres dérivés du verbe *medeor*, tant il est vrai que magie et médecine ne font qu'un. La douzième *Héroïde* propose à la réflexion de Jason, l'ingrat, quelques variations sur ce thème. Ainsi, tout à tour, les philtres protecteurs sont nommés *medicamina* :

*Ipsa ego, quae dederam medicamina, . . .*²⁴³,

mais également *docti medicatus* :

*Quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes*²⁴⁴;

quant à son art, Médée le définit au moyen d'un terme très significatif à cet égard : *cura*,

*Utilior cuius quam mihi cura mea est*²⁴⁵.

Le poète lui-même, pour célébrer la toute puissance des drogues magiques de Médée, s'exclame :

*. . . Tantum medicamina possunt*²⁴⁶!

²⁴² *M.*, 7, 50.

²⁴³ *H.*, 12, 97.

²⁴⁴ *H.*, 12, 165.

²⁴⁵ *H.*, 12, 172.

²⁴⁶ *M.*, 7, 116.

et il semble même se complaire à rapprocher du nom de son personnage des mots dérivés de la racine de « medeor », probablement parce qu'il se souvient, en parfait mythologue, que Médée était une ancienne déesse lunaire, comme Artémis, censée influencer sur la santé des malades²⁴⁷; en tout cas, c'est parce qu'elle est toujours étroitement associée aux divinités lunaires Artémis et Hécate, qui possèdent toutes deux des jardins magiques où poussent des plantes efficaces, que Médée lui paraît véritablement experte en herbes médicinales; aussi nous la présente-t-il comme étant à la fois prêtresse de l'une et de l'autre déesse.

Connaître les plantes, c'est, bien sûr, pouvoir distinguer les bonnes des mauvaises, celles qui peuvent sauver et celles qui savent détruire; nous retrouvons ici l'ambiguïté fondamentale du destin de Médée qu'exprime le dilemme du vers tragique : « *perdere aut seruare* »; cette ambivalence n'est autre que celle qui caractérise Apollon et sa sœur Artémis, capables eux aussi de se montrer secourables comme d'envoyer la plus soudaine des morts. Médée dispose ainsi de toutes les variétés végétales et sait administrer indifféremment les remèdes et les poisons.

La douzième *Héroïde* est particulièrement intéressante de ce point de vue : dans la mesure, en effet, où elle fait succéder les menaces au rappel des bienfaits passés, elle remplace simultanément les *medicamina* par des *uenena*. C'est de ce type de drogue que périront Créuse et Créon et que disparaîtra dans les flammes le palais royal tout entier; la recette est originale et seule Médée en détient le secret; l'Antiquité s'est évertuée à percer le mystère de ces feux si étrangement communicatifs : en pure perte! On conclut toujours en criant au miracle de Colchide! C'est ce que dit aussi Ovide : tout s'explique et s'exprime à travers ces termes magiques pour l'oreille plus que pour l'esprit « *Colcha uenena* » :

Sed postquam Colchis arsit noua nupta uenenis. . . ²⁴⁸

L'expression se retrouve, comme on pouvait s'y attendre, dans la bouche d'Hypsipyle²⁴⁹, qui présente Médée sous les traits d'une dange-

²⁴⁷ Voir A. H. Krappe, *La genèse des mythes*, Paris, 1952, p. 232 et 233.

²⁴⁸ *M.*, 7, 394.

²⁴⁹ Cf. *H.*, 6, 131.

reuse «*uenefica*»²⁵⁰ extrêmement redoutable par ses «*ueneficia*»²⁵¹. Ces mots dissimulent malaisément dans leur imprécision l'impuissance des Anciens à expliquer scientifiquement le pouvoir surnaturel des drogues de Médée; seul Pline, dont la curiosité ne se laisse arrêter par rien, fournit un réel effort d'imagination et finit par identifier le produit dont use Médée pour faire périr Créuse et le reste. Il s'agirait, selon lui, du naphte: «on nomme ainsi le produit qui coule du bitume liquide, dans la région de Babylone et chez les Austacènes en Parthie. Le feu a une grande affinité avec le naphte et se jette aussitôt sur lui, d'où qu'il le voie. C'est ainsi que Médée, dit-on, brûla sa rivale: au moment où elle s'était approchée de l'autel pour y offrir un sacrifice, sa couronne prit feu²⁵².»

Les modernes n'ont cessé d'attribuer à Médée toutes sortes de plantes plus ou moins soporifiques, susceptibles surtout d'endormir le dragon²⁵³; et l'on n'a pas omis de citer, bien entendu, le colchique, tout indiqué pour convenir à Médée. Ovide ne nomme que l'aconit, comme constituant du breuvage offert à Thésée; pour les autres herbes, bonnes ou mauvaises, il ne les indique qu'en mentionnant la région où Médée va les cueillir²⁵⁴. Ce qui lui importe surtout, c'est de mettre en lumière l'étendue des connaissances de la magicienne en matière de botanique; comme les divinités lunaires, Hécate et Artémis, Médée n'ignore rien de ce qui, dans la nature, peut sauver ou détruire.

Il est un autre lien de parenté qui unit Médée aux divinités lunaires qui, du reste, sont généralement confondues²⁵⁵: assez paradoxalement, en effet, ces propriétaires de jardins aux herbes enchantées peuvent être considérées comme d'authentiques divinités chthoniennes; le paradoxe n'est d'ailleurs qu'apparent, car il s'agit de domaines complémentaires. Ainsi voyons-nous Médée, dans l'épisode du rajeunissement d'Éson, invoquer la Terre immédiatement après les puissances des ténèbres nocturnes: «Ô nuit, dit-elle, amie la plus sûre des mystères, et vous, astres d'or qui en compagnie de la lune faites suite aux feux du

²⁵⁰ Cf. *H.*, 6, 19.

²⁵¹ Cf. *H.*, 6, 150.

²⁵² *H.N.*, 24, 158.

²⁵³ Cf. R. Roux, *Le problème des Argonautes*, Paris, 1949, p. 383; et aussi A. Giusti, *Le arte magiche di Medea*, Rome, 1928, p. 162 et suiv.

²⁵⁴ Cf. *M.*, 7, 220-232.

²⁵⁵ Sur la confusion d'Hécate-Artémis-Diane, voir Ck. Kerényi, *La jeune fille divine*, Paris, 1953, trad., p. 138.

jour, et toi, Hécate aux trois têtes, qui viens, confidente de mes desseins, favoriser les incantations et l'art des magiciens, et toi, Terre, qui fournis aux magiciens des herbes toutes puissantes. . . »²⁵⁶

Médée appartient, en effet, à une famille de divinités chthoniennes, qu'il s'agisse d'Hécate ou de son père Aiétès, capable de faire naître des guerriers en armes des sillons de la Terre dans lesquels Jason jette les semences magiques. On conçoit l'importance de cette appartenance pour les philosophes néo-pythagoriciens. Pour eux, de fait, vie et mort n'ont de sens que par rapport à la Grande Mère, qui est à la fois le réservoir vital et le filtre de ce qui est mort; en elle tout est toujours refondu et ravivé; c'est elle qui offre ainsi aux médecins et aux magiciens la possibilité d'accomplir grâce à ses herbes vigoureuses des modifications et des transfigurations de façon finalement tout à fait naturelle.

Évidemment, le privilège de pouvoir se substituer au mécanisme de la nature n'est accordé qu'à des initiés remarquables, tel Esculape qui a reçu de son père la connaissance des herbes par lesquelles il sait ressusciter les morts, compromettant ainsi l'ordre naturel. Médée ne va pas jusqu'à cette extrémité et se contente de rajeunir le viellard Éson. L'opération magique par laquelle elle y parvient n'a rien d'extraordinaire si on l'examine dans le contexte néo-pythagoricien. Elle ne fait que revigorer dans ce corps alangui les forces qu'une longue existence a diminuées; pour cela elle répand sur la Terre le sang dégénéré par les ans et le remplace par le suc des herbes choisies pour leur principe actif. De la sorte, elle ne veut qu'anticiper sur le rôle de la Terre, rien de plus selon l'ordre pythagoricien. Ainsi s'explique la métamorphose d'Éson, ainsi se comprend également le meurtre des enfants que la magicienne remet à la Terre, confiante dans sa maternité accueillante car elle est source d'éternité.

De fait, la souillure que contient le sang des fils de cette tragique union ne peut être lavée par les pouvoirs d'une magicienne: Médée, elle-même n'y changerait rien, ni son art, ni ses herbes, ni ses incantations. Nous rencontrons alors, dans l'œuvre d'Ovide, ce thème du «sang commun» qui ne peut être purifié que par la mort et en étant répandu sur la terre.

Ce thème apparaît pour les enfants de Médée comme pour celui de Procné, les mères misérables que nous avons trouvées si souvent asso-

²⁵⁶ *M.*, 7, 192-196.

ciées dans l'œuvre d'Ovide : « Toutes deux furent des mères cruelles, mais toutes deux eurent de graves raisons pour se venger de leur mari sur leur sang commun. »

*Utraque saeva parens : sed tristibus utraque causis
Iactura socii sanguinis ulta uirum*²⁵⁷.

Nous les retrouvons dans cette page des *Remedia* où revient avec elles le motif du « sang commun » : « Le ressentiment n'aurait pas armé une mère contre les fruits de ses entrailles, une mère qui se vengea de son mari en faisant couler leur sang commun. »

*Nec dolor armasset contra sua uiscera matrem,
Quae socii damno sanguinis ulta uirum est*²⁵⁸.

Aussi n'est-il pas surprenant d'entendre Procné, au moment d'accomplir son crime, prononcer les mêmes paroles puisqu'elle a les mêmes mobiles que Médée : « Ah ! comme tu ressembles à ton père ! »²⁵⁹ C'est cette image d'un époux indigne, inscrite dans le visage et dans le sang, que Procné comme Médée doit détruire. La métamorphose d'Itys garantit celle des enfants de Médée et, de toute façon, dans le contexte pythagoricien, leur ensevelissement dans la Terre est le gage de leur immortalité²⁶⁰. Ovide apporte à cette croyance mythique tout le renfort de ses convictions néo-pythagoriciennes : la mort totale n'existe pas ; la métamorphose est le seul fait essentiel de la condition humaine ; l'existence elle-même n'est que mutation ininterrompue.

Médée apparaît bien comme l'être même de la métamorphose, du passage et de l'exil éternels. En cela elle présente une affinité complète avec la personnalité d'un poète capable de s'adapter aux volontés du destin et de se faire, puisqu'il le faut, poète gétique²⁶¹, capable aussi de supporter sans trop d'amertume que s'effectue en lui cette autre métamorphose, sombre et lente, qu'est la vieillesse dans la solitude. Comme Ovide, Médée a finalement vécu de renoncements, à ceux qu'elle aimait, au sol de sa patrie, et de changements intérieurs qui ont fait de

²⁵⁷ A., 2, 14, 31-32.

²⁵⁸ R., 59 et 60.

²⁵⁹ M., 6, 621-622.

²⁶⁰ Sur cette interprétation voir J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1966, p. 133. L'idée se trouve déjà chez P. Roussel, *RÉA*, 1920, p. 163.

²⁶¹ Sur Ovide poète gétique, voir D. Adamesteanu, *Sopra il «Geticum Libellum»*, in *Ovidiana*, p. 391-395.

la jeune fille divine, heureuse et bienfaitrice, la marâtre cruelle et la femme seule qu'elle est devenue.

C'est peut-être là que réside la grande leçon qu'illustrent le mythe et le personnage tragiques de Médée, comme aussi le destin d'Ovide : seule la lâcheté demeure immuable ; Jason reste Jason, l'étranger véritable à l'ascension qui conduit, de l'humain au divin, Sappho et Médée.

Il n'y a pas de place pour lui et ses semblables sur le char du Soleil.

CONCLUSION

Ainsi, amour, psychologie, magie, métamorphose, pythagorisme, politique et religion. . . , tous ces éléments que l'on s'est plu à isoler et à analyser en les tenant soigneusement à distance les uns des autres, contribuant surtout à disloquer l'unité de cette pensée et de cette poésie sous prétexte d'en savoir suivre les « veines » jusqu'à leur ramifications dernières, tous ces éléments nous semblent se cristalliser au contraire autour du personnage exemplaire de Médée.

Le miracle de cette fusion peut s'opérer précisément parce que la création poétique est avant tout mythologique.

De la sorte, l'art d'Ovide retrouve la densité et la plénitude de ces vers précieux que seul savait ciseler Pythagore et qu'en raison de leur beauté et de leur richesse infinies on tenait, jadis, pour des « Vers d'or »²⁶².

Que le destin d'Ovide soit lié à la mauvaise fortune du pythagorisme renaissant sous César et Auguste, cela ne fait aujourd'hui plus de doute : les travaux de Jérôme Carcopino, en dépit de controverses stériles, l'ont montré. Nous n'avons donc, dans le présent chapitre et dans le précédent, proposé qu'une sorte de prolongement à la justesse de ces intuitions, une modeste vérification de détail sur la véritable présence de l'esprit pythagoricien dans la démarche créatrice d'un poète dévoué à cette grande cause. Et le résultat le plus évident de notre présente recherche serait passablement satisfaisant, si nous avions su contribuer, pour notre part, à la mise en relief du personnage de Médée, qui

²⁶² Cf. Ivan Gobry, *Pythagore*, Paris, 1973, p. 112 et sq.

nous paraît assumer, mieux que tout autre, la dette d'Ovide à l'égard de ses convictions pythagoriciennes.

Sans pouvoir affirmer davantage, un fait nous semble acquis, au terme de notre analyse : Médée, comme personnage mythologique et comme héroïne principale de la tragédie qui portait son nom, n'a pas été étrangère aux motifs de l'exil et au choix du lieu de la relégation d'Ovide. Dans l'état actuel de nos connaissances, il serait téméraire de vouloir aller plus avant dans le sens de notre démonstration. Nous croyons avoir donné une justification relativement probante de ces faits, si l'on veut bien nous concéder que le témoignage d'un poète n'atteint jamais à la clarté des *Mémoires* d'un homme politique qui serait, comme lui, condamné à la peine de l'exil. Encore faudrait-il nuancer ce dernier point de vue : Nigidius Figulus, homme d'action, ne nous a rien légué de plus qu'Ovide sur les motivations de son châtement. Ovide, que l'on taxe souvent de mutisme, se montre, en réalité, pour son temps, bien plus prolix. Il suffit d'un peu de sensibilité pour comprendre ce qu'il ne dit qu'à mots couverts. Le message est, en définitive, clair et simple, pour qui veut l'entendre : autour de la tragédie de *Médée*, un drame humain s'est joué, celui du destin d'un poète. C'est peu de chose. Et c'est même assez fréquent au regard de l'Histoire. Ovide était doué dans l'ordre de la beauté et fort maladroit dans l'ordre de la pratique et de la politique. Auguste ne le comprenait pas plus que notre poète ne comprenait les grands desseins de son prince. La conséquence fut l'exil et non la peine capitale, le bannissement, au pays de l'exil premier de Médée. Dans l'acceptation de devenir un poète gétique, il y a, pour nous du moins, de la part d'Ovide, comme une soumission fière, et la reconnaissance du motif et du choix de sa déportation.

Voilà donc le tribut qu'a dû payer Ovide, pour sa conception divergente de la divinité d'Apollon, de la réalité du problème parthe et de la signification du personnage de Médée. C'est là un motif suffisant. Il est dérisoire, comme on l'a fait, de rechercher ailleurs les causes de l'exil, dans la baignoire de Livie ou les frasques de Julie. Si ce motif paraît léger aux yeux des historiens modernes, c'est que, semble-t-il, en dépit de leur savoir, il leur est difficile d'admettre que le passé ne répond pas toujours au simple cours de l'histoire événementielle, mais que parfois les conflits sont aussi d'ordre humain et éthique.

L'opposition d'Ovide à Auguste ne pèse que le poids relatif de l'histoire d'un moment. Mais ce moment fut un temps difficile, un instant de crise, où un pouvoir nouveau s'instaurait, non sans peine, et non sans susceptibilité. La fragilité inspire la dureté et le châtement, pour

l'exemple. Nous sommes, faut-il le rappeler, en 12 avant J.-C. Auguste devient, enfin, après la mort de Lépide, grand pontife. Ovide, poète jusque là populaire, se hausse à la popularité immense qui s'attachait à Rome aux auteurs dramatiques. Il ne choisit pas la comédie, qui lui aurait valu quelque indulgence de la part du pouvoir. Il se tourne vers le genre dramatique, un genre engagé, comme nous dirions aujourd'hui. Il traite de Médée, en plein désarroi de la politique orientale.

La clémence d'Auguste est justement proverbiale : elle attendra. Mais, en 8 avant J.-C., l'antagonisme demeurant, Ovide paiera ce que la poésie doit, quand elle déplaît, à la politique.

La métamorphose est, dit-on, d'essence pythagoricienne.

Auguste, on le croyait fermement, était d'origine le rejeton de Python.

La rivalité d'Auguste et d'Ovide n'est que l'illustration de l'opposition de deux cultes à Apollon et au pythagorisme. L'issue de la lutte était inscrite d'avance dans les termes mêmes du conflit. Il ne sert de rien d'imaginer une autre résolution, favorable au poète : nous ne sommes pas dans le contexte propice d'un exil hugolien ; à Rome, en ce temps d'expansion territoriale, la relégation aux confins du monde soumis est une forme de non-retour. Une forme et une formule, sur lesquelles les successeurs d'Auguste ne reviendront jamais.

Faut-il donc encore s'en étonner ?

Il semble préférable, assurément, de songer à adresser à notre poète ce dernier regard et cet hommage qui souligne, pour finir, son génie dramatique : « quelque individualiste que soit Ovide, il n'en possède pas moins un sens de la mesure, l'idée qu'il existe un ordre du monde qui fait retomber les conséquences des actes humains sur leurs auteurs, une pudeur qui fuit les solutions et les sentiments extrêmes et, malgré un scepticisme de coloration presque moderne, un certain respect, pour l'inconnu. . . »²⁶³

²⁶³ M. von Albrecht, *L'épisode d'Arachné dans les Métamorphoses* RÊL., 57, 1979, p. 276. Ovide et ses lecteurs, RÊL., 59, p. 207-215.

ANDRÉ ARCELLASCHI

MÉDÉE DANS LE THÉÂTRE LATIN
D'ENNIUS À SÉNÈQUE

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
PALAIS FARNÈSE
1990

SUNY - ALBANY
UNIVERSITY LIBRARIES
ALBANY, NY 12222