

UNE LETTRE DANS LES COULISSES DE LA TRAGÉDIE (HÉR. XII)

Isabelle JOUTEUR¹

L'héroïde XII se veut une adaptation élégiaque du mythe de Médée, conciliant la version romanesque d'Apollonios de Rhodes avec celle, tragique, d'Euripide, dans la pure tradition alexandrine du mélange des genres. À Rome, l'héroïne était devenue l'antonomase même de la tragédie, dans son degré le plus atroce : dans son *Art poétique*, Horace n'envisage pas autrement Médée que féroce et invaincue. Son insertion dans un recueil d'épîtres élégiaques relevait à ce titre de la gageure, à moins de modifier l'héritage ou de jouer sur la chronologie des faits.

Ovide aurait pu situer la rédaction de l'épître dans la phase de l'*innamoramento*, au moment de l'arrivée de Jason en Colchide, avant que la jeune femme ne commette la série des crimes par lesquels elle acquiert sa stature tragique. Médée pouvait accompagner le don de ses philtres d'une lettre à Jason, dans laquelle elle aurait témoigné de son inquiétude et de son amour pour le bel étranger. Ovide aurait pu aussi imaginer une ultime lettre de Médée, à son départ de Corinthe pour Athènes, avant que Jason ne découvre le corps de ses enfants ; mais cette Médée criminelle trouvait difficilement sa place dans l'univers élégiaque. Le choix d'Ovide est intermédiaire : il place la rédaction de la lettre lors de la phase corinthienne du mythe, quand l'intertexte théâtral a le plus de chances d'être prééminent. De fait, la lettre d'Ovide interpole le début de la tragédie d'Euripide, où la nourrice évoque le monologue de lamentation de sa maîtresse, prostrée dans sa douleur. La lettre ressemble fort à la traduction élégiaque de ce monologue évoqué, mais non chanté sur scène.

La rédaction de la lettre se situe donc à un moment paroxystique, quand Jason a décidé de répudier Médée. Le mariage vient d'avoir lieu, la lettre ne peut avoir de fonction persuasive. Elle obéit plutôt à une motivation extradiégétique, en étant tournée vers ce second desti-

¹ Voir la notice finale sur les auteurs.

nataire qu'est le public extérieur à qui il s'agit d'offrir le spectacle d'une Médée passionnée, au bord de la décision fatale.

1. L'intertexte théâtral

Mais contrairement à ce que les a priori laisseraient supposer, une *Quellenforschung* sur les traces d'Euripide, d'Ennius, de Pacuvius ou d'Accius s'avère limitée, alors que l'influence du théâtre est manifeste.

1.1. Euripide, Ennius, Accius

Une vingtaine de vers de l'héroïde peuvent toutefois être mis en rapport avec des vers d'Euripide ou des fragments tragiques romains de la période républicaine. Les vers sur l'exil de Médée (v. 1-2), sur ses blessures (v. 57), sur son passé glorieux (v. 25), sur son incapacité à se guérir (v. 172) peuvent être comparés à certains extraits d'Accius, d'Euripide, d'Ennius ; mais il s'agit de correspondances topiques, à vrai dire inévitables dans le traitement de ce thème. Par exemple, l'ouverture (v 1-2 : *exul inops contempta novo Medea marito*) peut faire songer à Accius, fgt 11² (*exul inter hostis exspes expers desertus, vagus*), où Médée souhaite à Jason le même sort que le sien. L'adjectif *saucia* (v. 57) est volontiers rapproché d'Ennius, qui l'emploie aussi (fgt 1³, v. 9), mais dans le contexte général d'une déploration de tous les maux subis, quand Ovide l'emploie au moment de la première blessure d'amour de la jeune femme. L'interrogation désespérée de Médée au vers 119 (*numen ubi est ? ubi di ?*) trouve un écho dans telle maxime d'Accius (fgt 17, *fors dominatur neque vita ulli propria in vita est*⁴). L'évocation de l'exil contraint (v. 135 : *jussa domo cessi natis comitata duobus / et qui me sequitur semper, amore tui*) rappelle le thème et le titre de la tragédie d'Ennius, même si la syllepse ovidienne peignant Médée accompagnée de ses enfants et de son amour témoigne d'un refaçonnement élégiaque du motif. L'impuissance de Médée à se guérir (v. 172) appelle encore la comparaison avec Ennius,

² J. Dangel, *Accius, Œuvres : fragments*, Les Belles Lettres, 1997, p. 205.

³ A. Arcellasi, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Coll. École française de Rome, n°132, 1990, p. 59.

⁴ « Le destin est plus fort et durant toute la vie nul n'est maître de sa vie » (trad. J. Dangel, Les Belles Lettres, 1997, p. 206). J. Dangel situerait cet extrait plutôt à la fin de la pièce et rapproche ce fragment du vers 35 de l'héroïde, où Médée déplore l'effet du destin, qui l'entraîna vers Jason.

fgt 7⁵ (*qui ipse sibi sapiens prodesse non quit nequiquam sapit*). Mais la seule parenté thématique n'autorise pas à parler de citation, pas davantage que la reprise d'un mot.

D'autres rapprochements sont plus probants, comme les vers 7-8, évoquant la fabrication de l'Argo et le voyage vers la Colchide, où transparaît nettement une filiation tragique, depuis Euripide jusqu'à Ennius.

Her. XII, 7-8:

Ei mihi ! cur umquam iuvenalibus acta lacertis

Phrixeam petiit Pelias arbor ouem ?

Cur umquam Colchi Magnetida uidimus Argon

*Turbaque Phasiacam Graia bibistis aquam?*⁶

Euripide v 1-5:

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος

Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,

μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε

τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας

ἀνδρῶν ἀρίστων, οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος

Πελία μετήλθον.⁷

Ennius, fgt 1 :

Utinam ne in nemore Pelio securibus

caesa accidisset abiegna ad terram trabes

neue inde nauis inchoandi exordium

cepisset, quae nunc nominatur nomine

Argo, quia Argiui in ea delicti uiri

uecti petebant pellem inauratam arietis

*Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.*⁸

⁵ A. Arcellasci, op. cit., p. 62 : « quand on ne peut employer son savoir à son profit, savoir ne sert à rien ».

⁶ « Hélas ! Pourquoi le bois du Pélion, actionné par de jeunes bras, / vogua-t-il vers le bélier de Phrixus ? / Pourquoi avons-nous vu en Colchide l'Argo de Magnésie ? / Pourquoi, troupe grecque, avez-vous bu l'eau du Phase ? » (les traductions de l'héroïde XII proposées dans cet article sont miennes).

⁷ « La Nourrice.—Plût au ciel que la nef Argo, en son vol vers la terre de Colchide, n'eût point franchi les Symplégades de sombre azur, que dans les vallons du Pélion le pin ne fût jamais tombé sous la hache, et n'eût pas armé de rames les mains des preux qui firent pour Pélidas la quête de la toison d'or » (L. Méridier, Euripide, *Tragédies*, Les Belles Lettres, 2003, p. 123).

Mais l'expression du regret est adaptée au nouveau contexte de l'énonciation, puisque ce n'est plus la nourrice qui l'exprime, mais Médée qui réécrit son histoire, en y mêlant désormais l'influence lyrique de Catulle.

Catulle 64,1-7⁹:

*Peliaco quondam prognatae uertice pinus
Dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos,
Cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis,
Auratam optantes Colchis auertere pellem
Ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi,
Caerula uerrentes abiegnis aequora palmis.*

Les vers 161-162 où Médée détaille tout ce qu'elle a perdu (*Deseror amissis regno patriaue domoque coniuge, qui nobis omnia solus erat*¹⁰) trouvent une structure similaire chez Euripide, v. 31-33 (αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμῶξιν φίλον / καὶ γαίαν οἴκους θ' οὓς προδοῦς ἀφίκετο / μετ' ἀνδρὸς ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει¹¹). Les deux auteurs insistent sur l'opposition entre l'étendue des pertes (royaume, patrie, maison, père) et la trahison de celui qui était tout. Le rapprochement est d'autant plus pertinent ici que le vers d'Ovide paraphrase la douleur de Médée, telle qu'elle l'exprimait dans le prologue euripidéen, qui précisément sert de point de départ à la vaste interpolation élégiaque que constitue la lettre. Les vers où l'influence de la tragédie est la plus palpable concernent la section finale de la ven-

⁸ « Ah ! si seulement dans les bois du Pélion, la poutre de sapin n'était pas tombée à terre, tranchée par les haches. Si seulement de là n'avait pas procédé le commencement de la nef, qu'on appelle aujourd'hui du nom d'Argo, parce que les preux Argiens étaient transportés à son bord, quand il venaient réclamer aux Colchidiens la Toison d'or du bélier, sur ordre du roi Pélias, perfidement. Car jamais ma maîtresse n'aurait porté loin de chez elle ses pas, Médée abusée dans son cœur douloureux, d'un amour cruel blessée ».

⁹ « Au temps jadis, des pins nés sur le sommet du Pélion voguèrent, dit-on, à travers les eaux limpides de Neptune, jusqu'aux flots du Phase et jusqu'au royaume d'Eétés, quand de robustes guerriers, élite de la jeunesse argienne, voulant ravir à la Colchide la toison d'or, osèrent lancer sur l'onde salée leur nef rapide et balayer la plaine azurée de leurs rames de sapin. » (G. Lafaye, *Poésies*, Les Belles Lettres, 1984, p. 53)

¹⁰ « J'ai perdu mon royaume, ma patrie, mon palais, et je suis abandonnée / de l'époux, qui seul était tout pour moi ».

¹¹ « Elle pleure son père chéri, son pays, et sa maison qu'elle a trahie pour suivre l'homme qui aujourd'hui va la méprisant ».

geance, où Médée s'offusque par avance d'être la risée des deux amants et conçoit alors le projet de se venger : le refus d'être un objet de moquerie, tel qu'il est exprimé chez Euripide par une négation et un verbe impersonnel d'obligation (v. 404-9, οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν τοῖς Σισυφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις¹²) donne lieu chez Ovide à une réécriture, qui prend la forme d'un fantôme où couve la menace : v. 178 *rideat, et uitiiis laeta sit illa meis*¹³. La confrontation des vers 181-182 (*Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque ueneni, / hostis Medae nullus inultus erit*¹⁴) avec Euripide, v. 376-380 (πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρὶ, ἢ θηκτὸν ὥσω φάσγανον δι' ἥπατος, σιγῇ δόμους ἐσβάσ', ἔν' ἔστρωται λέχος.¹⁵) montre clairement une relation de dérivation des premiers aux seconds.

Jamais cependant l'héroïde ne recèle la traduction directe d'une source. On constate plutôt un travail de réécriture, par lequel Ovide modèle et réélabore les diverses traditions auxquelles il emprunte.

1.2. *La Médée d'Ovide*

Il serait tentant d'expliquer la faible fréquence des reprises littérales des tragiques par la prédominance d'une intertextualité intraovidienne. L'on ne peut occulter, dans cette comparaison avec les modèles tragiques, la propre tragédie d'Ovide, dont les fragments parvenus à nous sont malheureusement fort peu nombreux¹⁶. De fait, le commentaire de l'héroïde XII a souvent été assujéti à l'existence de cette tragédie, dont les témoignages anciens nous assurent qu'elle fut un chef-d'œuvre, mais qui nous demeure inaccessible. Il faut en réalité se résoudre à l'impossibilité de comparer la lettre avec la pièce, d'autant que la question de la datation de l'épître par rapport à la

¹² « Tu ne dois point payer tribut de risée à l'hymen du sang de Sisyphe avec un Jason ».

¹³ « Qu'elle rie et s'amuse de mes vices ».

¹⁴ « Tant qu'il y aura du fer, des flammes et le suc des poisons, nul ennemi de Médée ne restera impuni ».

¹⁵ « Mettrai-je le feu à la demeure nuptiale ou leur plongerais-je à travers le foie un glaive acéré ? ».

¹⁶ A. Arcellaschi, op. cit., p. 311-312, suppose que cette *Médée*, composée « en plein désarroi de la politique orientale » fut en relation directe avec l'exil du poète ; H. Zehnacker, « Ovide et la tragédie », *Ἀ Πανελληνίου Συμπόσιου Λατινικῶν Σπουδῶν*, 5-6 novembre 1982, Giannena, 1984, p. 181-194, conjecture au contraire que cette tragédie était dépourvue de toute résonance politique.

tragédie n'est à ce jour pas résolue¹⁷. Pour autant, l'authenticité de la lettre n'a pas à être rejetée au prétexte qu'Ovide a écrit une tragédie sur ce mythe. L'on connaît le goût de l'auteur pour les doublons, qui lui donnent l'occasion d'approfondir un mythe, et il n'est nul besoin d'imaginer un plagiat ou une imitation pour motiver la présence de cette lettre dans le recueil des *Héroïdes*.

1.3. Citations tragiques en amont du drame

Si l'on borne l'analyse aux textes disponibles, légués par la tradition, l'on constate qu'Ovide fait la synthèse entre la Médée naïve et amoureuse d'Apollonios, telle qu'elle apparaît au début de la lettre à travers la plume de l'épistolière qui se souvient de ce qu'elle a été, et la Médée violente de la tragédie, qui s'annonce à la fin de la lettre, à mesure que monte en elle la colère. Le poète insère dans la trame du discours amoureux une mosaïque d'allusions tirées de ces deux œuvres, en réduction, jusqu'à élaborer une construction intertextuelle complexe, où les allusions à la tragédie se voient incorporées dans la narration des événements qui sont antérieurs au déroulement de la pièce de théâtre. L'intertexte théâtral impose sa présence, à rebours de la chronologie mythique, dans la phase pré-tragique de l'histoire de Médée. Ce brouillage de frontière va à l'encontre de l'adéquation du style avec le genre, avec un puissant effet d'ironie dramatique.

2. La théâtralité de l'épître : performance et représentation

L'épître tire une certaine forme de théâtralité des pratiques socio-culturelles de la récitation et de la déclamation, qui impliquent une réception polyvalente, partagée entre l'écrit et l'oral. Dans l'Antiquité, l'écrit est souvent susceptible d'être le support ou le point d'arrivée d'une performance orale, qui participe à la genèse puis à la maturation de l'œuvre. Se situent à la lisière de l'écrit et de l'oral des textes divers comme les controverses, les suasoirs, les plaidoyers, les panégyriques, la correspondance même, dont le destinataire prend connaissance tout à fait normalement par la lecture orale d'un esclave. Dans le domaine poétique, la vogue des *recitationes*, qui s'installe pendant la période augustéenne sur une initiative d'Asinius Pollion, institu-

¹⁷ F. Bessone (*Heroidum epistula XII*, F. Le Monnier, Florence, 1997, p. 11 et suiv.) et L. Landolfi (*Scribentis imago. Eroine ovidiana e lamento epistolare*, Patron editore, Bologne, 2000, p. 123) font le point sur cette question dans leurs introductions respectives.

tionalise une pratique qui avait cours depuis longtemps, et concerne tout aussi bien la poésie dramatique, que la poésie épique, bucolique, élégiaque¹⁸.

La tradition rapporte ainsi qu'Ovide aurait donné lecture publique de sa *Médée* en 12 avant J.-C. Et l'on a toutes les raisons de penser que les *Héroïdes* également ont fait l'objet de semblables démonstrations. Dans Tr. IV, 10, 57-58, Ovide fait état d'une lecture publique (*populo legi*) de ses poèmes de jeunesse (*carmina iuuenalia*) la barbe à peine rasée, sans que l'on sache s'il s'agit des *Amores* ou des *Héroïdes* justement, dont la rédaction, tôt commencée, s'est étalée sur plusieurs années. Par lecture ou récitation, il ne paraît pas inutile de préciser ce que l'on entend. Dans A.A. III, 341-346, Ovide conseille aux jeunes filles de cultiver une voix mélodieuse comme celle des Sirènes, de lire les poèmes amoureux d'une voix souple et tendre, ou de déclamer une héroïde :

*Vel tibi composita cantetur Epistula uoce :
ignotum hoc aliis ille nouauit opus*¹⁹.



Selon E. Valette-Cagnas²⁰, *cantare* ne renvoie pas nécessairement à une lecture chantée ou à un accompagnement musical, mais à la diction spécifique d'une lecture théâtrale, distincte d'un simple décodage oral du texte, distincte aussi de ce que l'on appelle couramment la *recitatio* : « cette lecture <la *recitatio*> n'est pas la lecture théâtralisée, celle que désigne le verbe *cantare* » (p. 159). Dans la *recitatio*, l'auteur attend de son public un jugement sur la réussite littéraire du texte, des propositions de correction ou d'émondage. La lecture théâtralisée est au contraire l'exhibition d'une œuvre qui a déjà subi le processus antérieur d'une *recitatio* et qui se voit consacrée, livrée au domaine public ; elle suppose une mise en scène ; elle est susceptible d'être lue par un acteur professionnel et cette forme de publication est l'indice d'une consécration du texte. La datation rend cette interpréta-

¹⁸ Donat (*Vita Virg.*, 12), Servius (VI, 362) font état de séances de lectures de l'*Énéide* devant Auguste. F. Dupont (« Comment devenir à Rome un poète bucolique ? Corydon, Tityre, Virgile et Pollion », *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, éd. C. Calame et R. Chartier, J. Millon, 2004, p. 182) plaide en faveur de mises en scène pantomimées des *Bucoliques*. Et certaines élégies propertiennes (comme I, 3) admettent une forme de dramatisation.

¹⁹ « Que soit chantée avec art une de ses lettres : c'est un genre inconnu avant lui et qu'il a créé ».

²⁰ *La lecture à Rome*, Belin, 1997, chap. 3 « la *recitatio*, une écriture orale », p. 111 à 169.

tion plausible : à l'heure où Ovide prodigue ses conseils aux jeunes filles, les *Héroïdes* simples sont pour leur auteur une œuvre déjà ancienne (presque deux décennies séparent les deux œuvres) et ont pu connaître leur heure de gloire, par un tel mode de diffusion.



Lorsque le poète indique ultérieurement, dans une lettre écrite à Auguste, que ses poèmes sont applaudis au théâtre, alors qu'il n'a rien écrit pour le théâtre (Tr. V, 7, 25 et suiv²¹), il faut certainement entendre dans cette assertion moins une *retractatio* pathétique de la dernière heure, dans laquelle le poète renierait sa *Medea* pour plaire au Prince²² qu'une indication sur la réception différenciée des textes. Le poète pourrait signifier par là qu'il avait composé sa poésie pour l'auditoire choisi de salles de réunion ou de petits odéons (le vers d'ailleurs ne précise pas quels sont les *carmina* joués au théâtre : il peut faire allusion ici aussi bien à sa tragédie qu'à d'autres poèmes), et non en vue des grandioses représentations publiques que l'on produisait dans les grands théâtres devant les foules dissipées que fustige Horace (Ép. II, 1). Ne désigne-t-il pas, en Tr. II, 553, sa tragédie comme *scriptum regale*, mettant l'accent sur la valeur monumentale, écrite ? Mais il n'est pas impossible que cette poésie conçue selon les codes de la nouvelle mode dramatique se soit ouverte à une réception élargie. Ainsi s'expliquerait la déclaration de Tr. II, 515²³, où le poète témoigne de la conversion effective de ses poèmes en ballets (*saltari*), et donc de l'adaptation de textes poétiques en pantomimes.

Il apparaît donc que, selon ces spécificités antiques, l'héroïde admet plusieurs types de réception : la lecture silencieuse du texte destiné à perdurer, la *recitatio* orale, dictée ou chantée (dans les demeures

²¹ *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.* (« 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 applaudissements » trad. J. André, Les Belles Lettres, 1968).

²² Telle est l'opinion d'A. Arcellasi, « Ovide-le-tragique », *Rome et le tragique*, éd. par P.-H. Garelli-François, Pallas 49, P. U. du Mirail, 1998, p. 99. Le critique en déduit donc le caractère polémique de la tragédie. F. della Corte, « La tragédie romaine au siècle d'Auguste », *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 nov. 1981, p. 240, en tire au contraire argument pour penser que la tragédie ne fut jamais représentée. La difficulté vient de ce que, de la démonstration même de F. della Corte, avec extrait d'Horace à l'appui, le terme de *theatrum* peut s'employer dans un sens métaphorique, pour désigner les salles où se donnent des *recitationes* !

²³ *Et mea sunt populo saltata poemata saepe./ saepe oculos etiam detinuerunt tuos.* (« Mes poèmes aussi ont été souvent dansés en public, souvent même ils ont captivé tes regards »).

privées, les odéons, le théâtre de Balbus), et, pourquoi pas, une réception pantomimée²⁴. La lettre partage avec les textes de théâtre une double orientation, événementielle et monumentale, destinée au patrimoine littéraire mais susceptible de donner lieu à une *actio* par l'écoute, le spectacle ou la mise en scène d'une récitation publique, qui hausse la poésie à la lisière de la théâtralité. Elle s'adapte à la nouvelle vague des récitals privés, touchant les oeuvres dramatiques de cette période, en même temps que l'intimité du cadre épistolaire s'accorde avec le mode de réception restreint des *recitationes*. L'invention du genre nouveau de l'héroïde correspondrait, dans une perspective évolutionniste de la littérature, au processus d'adaptation des textes aux canons sans cesse renouvelés d'une société.

Sous l'angle de la performance orale, l'héroïde apparaît alors comme un grand monologue chanté où se détachent des séquences d'émotion, une longue strophe tragique témoignant du goût du théâtre romain pour le *canticum*, le morceau d'acteur longuement déclamé. Dans ce récitatif passionné, le texte prime encore sur le jeu de l'acteur. Le récitant met en valeur le texte plutôt que l'inverse, parce que l'épître est une paralepse intertextuelle, où la poésie reste érudite, et donc plus agonistique que spectaculaire ou musicale, plus intellectuelle que sensuelle. L'émotion y est encore subordonnée au cheminement narratif, à la représentation mimétique. Le texte est cependant mis en mouvement par l'acte de lecture qu'est la *recitatio* ou la *cantatio*. Si l'on considère qu'*actus* désigne l'acte de se mouvoir, l'action oratoire, le geste de la pantomime, et par extension, l'acte d'une tragédie où se donne à voir la gestuelle de l'acteur représentant le mouvement du texte, la lettre peut, dans ces conditions, être perçue comme une séquence de l'action tragique, moins acte de communication à l'adresse de Jason inaccessible à l'émotion qu'un acte de représentation à destination d'un auditoire connaisseur de la fable. Morceau chanté où culminent les accents passionnels, la lettre donne à entendre la « nuée montante de sanglots » qui « bientôt se déploiera avec plus de fureur » (Euripide, v. 106-108). Elle combine la narration d'un amour trahi telle qu'elle serait exposée au théâtre dans un *diuerbium*,

²⁴ M.P. Cunningham, « The novelty of Ovid's *Heroides* », CPh 44, 1949, p 100-106, suppose une destination originellement théâtrale des *Héroïdes*, avec accompagnement musical et chorégraphie. L. Landolfi, art.cit., p. 153, pense au contraire que la lettre n'est pas destinée en première instance à la représentation.

avec la représentation mimétique de la passion telle qu'elle éclate dans les monologues des *cantica*.

Elle inclut de nombreuses marques d'oralité, comme ce début *in medias res* (si l'on excepte le distique introductif), où la conjonction de coordination *at* inscrit le discours épistolaire à son commencement, dans l'enchaînement d'un raisonnement ou la réfutation d'une première prise de parole. Dans l'ensemble de la lettre, l'écriture cultive les *sententiae*, selon un mode énonciatif qui se situe à la croisée du rhétorique et du tragique. L'insertion de tels traits fulgurants aptes à remporter le succès auprès d'un public exigeant et amateur d'émotion participe de la théâtralité de l'épître, par le biais de l'exhibition littéraire. Les fragments d'Ennius témoignent de ce travail sur la langue qui vise à frapper le spectateur dans ses émotions, par la recherche de figures et de formules concises ou gnomiques (voir le jeu sur *exilium / exitium* dans le fragment IX²⁵). La controverse déclamée par Ovide (Sénèque II, 2, 8) inclut une maxime représentative de cette recherche : *facilius in amore finem impetres quam modum*²⁶. L'héroïde, quant à elle, contient sept *sententiae*, intercalées dans les moments réflexifs, où Médée se tourne vers elle-même et réévalue son passé à l'aune du présent : *potui Medea mori bene* (v. 5) ; *ut caderet cultu cultor ab ipse suo* (v. 18) ; *est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas* (v. 21) ; *an et ars est fraudis in illis ?* (v. 91) ; *quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra* (v. 115) ; *meritas subeamus in alto / tu fraudis poenas credulitatis ego* (v. 119-120) ; *comitata duobus / et qui me sequitur semper, amore tui* (v. 134-135)²⁷. La lettre recherche les traits d'intensité comme le théâtre.

Les conditions concrètes de la diffusion du texte poétique, la certitude que nous avons de l'existence de lectures orales et peut-être jouées de ces lettres fictives plaident en faveur d'une théâtralité spécifique, au sein de représentations qui ne trouvent guère d'équivalent

²⁵ cf A. Arcellaschi, op. cit., p. 63.

²⁶ « En amour, la rupture est plus facile que la mesure » (Sénèque le Rhéteur, *Controverses*, II, 2 (10), Garnier, 1932, trad. H. Bornecque).

²⁷ L'on voit dans cette séquence combien la lettre recherche l'émotion, comme le théâtre. L'anaphore élégiaque *ausus es* insiste sur la douleur de l'héroïne mêlée d'indignation. Le distique suivant allie à l'évocation du départ du palais une audacieuse syllepse qui développe le syntagme *comitata natis* en une volute inattendue et sententieuse, où la grandeur éloquente cherche à se faire entendre, en mettant en valeur par un rejet en fin de vers cet amour autour duquel gravite la lettre.

moderne. L'examen du contenu dramatique de la lettre apporte un éclairage supplémentaire sur l'influence du théâtre sur son écriture.

3. Le coup de théâtre : le remariage de Jason

Pour A. Arcellaschi²⁸, le texte est « moins une lettre qu'un mini-drame ». Ajoutons : une déclaration de crise. Le remariage de Jason sonne le glas des amours de Médée et constitue le point paroxystique de la ligne narrative. L'événement est présenté par Médée comme un coup de théâtre. Or, comme le montre L. Landolfi²⁹, cette scène de mariage, avec sa procession bruyante, ses démonstrations de liesse, n'a nul équivalent chez Euripide. Dans la pièce grecque, le remariage de Jason était annoncé dans le prologue par une remarque laconique de la nourrice. En coulisses, Médée invoquait les serments trahis et consumait sa douleur dans les pleurs, déjà farouche cependant. La lettre d'Ovide est censée se situer à cet instant de crise où Médée, sous l'emprise de l'outrage et du chagrin, conçoit le projet de vengeance : entre les pleurs de la frustration élégiaque et les machinations de la tragédie.

Dans sa lettre, Médée fait elle-même le compte rendu de la cérémonie. Comme le note L. Landolfi, Ovide exploite les propriétés de la modalité épistolaire qui peut rendre compte d'un événement par une narration affranchie de l'unité de lieu ou des difficultés de mise en scène. C'est Médée elle-même qui relate le déroulement de la fête, avec la brutalité de la manifestation, le bruit assourdissant de la flûte, la flamme des torches, le mélange de sensations bruyantes, les cris de joie de la foule, sans doute semblables à ceux de la procession qui accompagnait l'ouverture des jeux. De cette invention, Ovide tire une très grande efficacité dramatique, qui repose sur trois facteurs. En premier lieu, l'événement est narré en focalisation interne par l'épouse trompée, ce qui donne lieu à une narration subjective entrelaçant aux faits les réactions suscitées chez celle qui en est la spectatrice involontaire. La montée de la douleur s'inscrit dans un processus dramatique qui va culminer dans la violence finale. Deuxièmement, Ovide exploite un expédient dramatique, hérité d'Euripide : l'épistolière n'a pas été préalablement avertie du remariage de Jason ; elle se trouve donc dans le rôle, classique dans la comédie, du conjoint trompé, dernier informé

²⁸ Op. cit., p. 258.

²⁹ Art. cit., p. 151-152.

de la tromperie. Ici la nouvelle parvient à ses oreilles à la façon d'une bombe, par le biais d'une périphrase qui annonce souvent au théâtre une catastrophe (*ad nostras aures*, v. 137). C'est la musique de la fête qui informe de l'événement, avec un contraste ironique, entre la cacophonie joyeuse de la foule et la contrition frustrée de l'héroïne. Troisièmement, la temporalité : l'annonce des noces se fait durant leur commencement et non après leur conclusion. Ovide choisit tous les moyens propres à augmenter la tension dramatique.

Structurée par l'écart entre l'analepse initiale et la prolepse finale, la lettre se fige brusquement sur un instant de crise, où le collapse affectif est entretenu par une apparente collision temporelle entre le présent de l'écriture et l'événement relaté. En annonçant le remariage de Jason, Médée emploie le temps grammatical du présent (v. 137-140 : *Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures / uenit et accenso lampades igne micant / tibiaque effundit socialia carmina uobis, / at mihi funerea flebiliora tuba*), dont on ne sait, pendant deux distiques, s'il est un présent historique de narration ou la relation actuelle d'un événement concomitant à la rédaction. Ce présent est en rupture avec les parfaits utilisés jusqu'alors (*ausus es* v. 133 ; *cessi domo* v. 135). La rupture est aussi bien syntaxique que sentimentale (l'hymen détruit les liens conjugaux) et générique (l'illusion d'immédiateté rompt avec les codes épistolaires, l'écriture d'une lettre ne pouvant être simultanée à l'événement³⁰). Médée pourtant a indiqué par deux fois que l'événement était passé par rapport au temps de l'écriture de la lettre (l'épouse trahie interpelle dans le distique introductif le *nouo marito* v. 1 puis la *noua nupta* v. 25). L'intervalle entre le temps de l'événement et celui de la rédaction semble infime.

L'impression d'une fracture de la diégèse est renforcée par le discours direct inséré dans la narration, lorsque Médée rapporte les paroles de son fils : ce que L. Landolfi appelle une coupure « live », selon une modalité mimétique³¹. L'irruption de l'événement ouvre la lettre spectaculairement sur l'extérieur. Dans son caractère accidentel,

³⁰ Mais le présent de la rédaction peut être interrompu par un événement dont l'épistolière prend connaissance alors qu'elle écrit sa missive, comme c'est le cas pour Déjanire : Her. IX, 143 : « à l'instant où j'écris, la renommée m'annonce que mon époux périr par le poison de ma tunique » (trad. M. Prévost, Les Belles Lettres, 1989). L'annonce dramatique interrompt artificiellement le cours de l'écriture en ôtant toute vraisemblance à la fiction narrative. L'événement se réalise durant le temps de l'écriture, avec pour effet de dramatiser le présent de la rédaction.

³¹ Art. cit., p. 153.

cet épisode constitue l'événement théâtral d'une lettre élégiaque, elle-même vaste interpolation d'un prologue de tragédie. Si l'existence d'un intertexte théâtral, ovidien ou antérieur, est indémontrable, force est de constater l'irruption d'un terme qui fleure la « note de régie », selon l'expression de F. Bessone³². L'épistolière mentionne au vers 145 la présence à ses côtés d'esclaves affligés.

*Turba ruunt et "Hymen" clamant "Hymenaeae !" frequenter ;
quo propior uox haec, hoc mihi peius erat.
Diuersi flebant serui lacrimasque tegebant
(quis uellet tanti nuntius esse mali?)*³³

L'adjectif *diuersi* sonne comme une didascalie interne, apte à caractériser aussi bien la conduite des esclaves masquant leur chagrin vis-à-vis de Médée, qu'une disposition spatiale spécifique, renvoyant à un jeu de scène, les esclaves se séparant les uns des autres et de leur maîtresse.

Médée commente ensuite la façon dont lui est parvenue cette nouvelle, sans la médiation d'un tiers : « qui voudrait être le messenger d'un si grand malheur ? ». La parenthèse désabusée manifeste la compréhension de Médée à l'encontre de ses esclaves, qui auraient pu remplir cette fonction. **L'héroïne effectue elle-même le récit de messenger qu'elle n'a pas entendu, l'adressant ironiquement au responsable de ses maux, qui se trouve être le héros de la scène rapportée. Les critères du récit de messenger tels que les définit I.J.F. de Jong³⁴ sont respectés : la nouvelle interrompt brusquement le cours de l'action ; l'émotion marque les paroles du récitant ; les événements sont rapportés dans l'ordre, avec l'opacité et le suspense où ils se sont déroulés ; le temps utilisé est celui du présent historique. L'emploi de *nuntius*, qualification canonique d'un personnage fonctionnel de la tragédie classique, se pare d'une valeur métathéâtrale patente, accentuée par la tournure interrogative, par laquelle la réflexion de Médée fait valoir la réflexion du texte sur lui-même. La parenthèse met en valeur l'annonce de l'événement par les commentaires de l'enfant, messenger involontaire de la scène, présentée comme un nouveau rebondissement**

³² Op. cit., p. 205.

³³ « La foule accourt et clame « Hymen, Hyménée » à l'envi ;/ plus les voix s'approchaient, pire était mon mal ;/ À l'entour, mes esclaves pleuraient et cachaient leurs larmes/ (qui voudrait en effet être le messenger d'un tel malheur ?) ».

³⁴ *Narrative in Drama, The Art of Euripidean Messenger*, E.J. Brill, Mnemosyne, Suppl. 116.

(*cum casu* v. 149). Ironiquement, l'enfant est le fils cadet, le plus innocent, le moins à même de comprendre le spectacle qui s'offre à ses yeux. La joie de l'enfant qui interprète la procession comme le triomphe de son père contraste dramatiquement avec la douleur que provoquent ses dires.

On peut donc dire que « la lettre joue le théâtre »³⁵, en empruntant à ce genre ses modalités discursives : par la relation de l'événement sous la forme d'un récit de messenger ironique, incluant interjections et exclamations ; par l'insertion d'une saynète où s'exprime l'enfant avec sa parole directe ; par l'intégration de termes à valeur métatragique. Elle joue également au théâtre par la représentation mimétique d'une femme en proie à la passion, avec la peinture d'une tempête sentimentale en préparation. Il convient donc désormais d'examiner les stratégies particulières d'une écriture épistolaire, où le moi se met en scène.

4. Dramaturgie du moi

Parce que la lettre s'apparente à une monodie donnant à entendre les modulations d'une âme bafouée, l'unité du personnage est à chercher moins dans la cohérence psychologique d'un *ethos* qui préexisterait à l'écriture de la lettre (comme veut le démontrer H. Jacobson, qui voit en Médée une « méchante à la tête claire »³⁶ et dans la lettre une stratégie de feinte) que dans l'exploitation par l'auteur d'une homophonie prédestinant Médée à la méditation sur ses infortunes, puis à la préméditation de sa vengeance. La lettre est une variation sur *Medea meditans*. À travers une ligne narrative rectiligne, l'épître enchaîne des séquences d'émotions diverses, chez un personnage encore « en formation »³⁷, tantôt narratrice, tantôt locutrice. Au sein d'une progression linéaire et chronologique, l'agencement discursif reste attentif à la matérialité du langage, dans un travail d'écriture poétique qui entrelace les axes syntagmatique (la progression logique de la narration) et paradigmatique (les pauses où se déploie le commentaire poétique), accueillant dans la plainte de l'héroïne une collection de signifiants quasi homophones de son nom, justement insérés

³⁵ G. Haroche-Bouzinac, *L'épistolaire*, Hachette Sup, 1995, l. 92.

³⁶ *Ovid's Heroides*, Princeton, 1974, chap. VI, p. 118. Le livre d'A. Arcellaschi montre la complexité du mythe et la réception souvent positive du personnage de Médée en Italie.

³⁷ G. Rosati, « Dinamiche temporali nelle Heroides », *La rappresentazione del tempo dans la poésie augustéenne*, J.P. Schwindt, Heidelberg, 2005, p. 162.

dans les digressions commentatives. Ce jeu de variations sonores sur *memini*, *mens*, *medeor*, *meditari*³⁸ dessine une ligne mélodique insistante et culmine sur l'annonce de la vengeance, quand l'héroïne qui a modulé ses sentiments va passer la mesure : *modulari* dérive de *modus*, de même racine que *medeor*. D'abord mobilisée par ses souvenirs, l'amante trahie tombe sous l'emprise de la colère et, magicienne impuissante, s'apprête à devenir l'infanticide que l'on sait.

La lettre est donc lyrico-tragique dans la représentation de la douleur qui s'empare de l'épistolière, mais elle endosse aussi le statut d'événement, en exposant une péripétie qui fait acte dans la biographie de Médée : le moment où s'impose la décision du crime et la manière dont elle se prend³⁹. Médée n'est pas enfermée dans une situation de dilemme, mais, déchirée entre son passé d'adjuvante héroïque et son présent d'épouse trahie, elle prend la résolution fatale. La lettre dévoile l'émergence de cet événement, en restituant le spectacle d'une prise de décision qui, dans la tragédie, avait cours en coulisse, dans le for intérieur (*mens*) de l'héroïne. La lettre expose cette transformation intime en la mettant spectaculairement en évidence. Le théâtre intérieur de l'âme, en proie aux mouvements des *pathemata*, est ici dévoilé dans la trajectoire émotionnelle qui conduit l'héroïne du *dolor* à l'*ira*, à travers une palette riche de sentiments et de sensations : depuis la stupéfaction devant l'hymen, la crainte, le froid intérieur, puis la tristesse et le désespoir, la violence physique à l'encontre d'elle-même, l'amertume, le sentiment d'abandon, jusqu'au fantasme des rivaux se moquant d'elle et à la colère. L'héroïne d'Euripide était déjà en furie au début de la pièce, dépeinte par la nourrice comme une âme violente, d'humeur farouche, qui maudissait ses enfants dès le prologue. La colère de son homonyme ovidienne ne se manifeste qu'en cours de rédaction de la lettre, à l'évocation de l'hymen. Ce choix très artificiel renforce le caractère dramatique de la lettre. C'est alors que Médée entame sa « reconversion tragique »⁴⁰.

³⁸ *memini* (v. 1), *Medea* (v. 5), *praemedicator* (v. 15), *Medea* (v. 25), *mentis* (v. 32), *medicamina* (v. 97), *medicato* (v. 107), *mens* (v. 148), *medicatus* (v. 165), *Medeae* (v. 182), *mens* (v. 212).

³⁹ Ovide condense les informations en supprimant ce qui, dans la tragédie grecque, déclenchait la fureur de l'héroïne : l'exil intime par Créon. Ovide élimine cette péripétie de l'action tragique (tout l'affrontement avec Créon) pour se recentrer sur le mécanisme et les effets de la passion amoureuse.

⁴⁰ L. Landolfi, art.cit., p. 151.

Seule une lecture orale permet d'entendre dans la pulsion réfrénée de Médée (v. 155) la colère qui sourd déjà en elle : *ire animus mediae suadebat in agmina turbae*⁴¹. L'élision de la désinence verbale fait apparaître dans le cœur de Médée (*animus*) le sentiment non encore avoué (*ira*), logé dans l'impulsion du mouvement (*ire*). L'idéal esthétique, proclamé dans les *Métamorphoses*, d'un art suffisamment élaboré pour masquer les moyens de ses réussites semble en germe dans cette *junctura* appropriée, que seule une diction théâtrale peut mettre en valeur. Doit-on supposer que l'écrivain joue ici avec les capacités auditives de son public ? Si tel est le cas, le texte ne s'accomplit véritablement que dans une lecture orale.

À l'événement du remariage de Jason répond donc un autre événement : la métamorphose de Médée. La missive ne modifie pas le cours de l'action ni n'affecte le destinataire, mais témoigne spectaculairement de la transformation de l'épistolière, sous le choc d'un événement qui déclenche sa métamorphose en monstre, suivant une modalité qui annonce l'esthétique théâtrale de Sénèque, centrée sur la transformation d'un héros en un monstre de passions. La lettre s'arrête au seuil de la tragédie, se bornant à dresser l'étiologie du crime sans en montrer l'accomplissement, s'arrêtant sur un effet d'annonce, qui fige la pensée du meurtre accédant à la conscience de l'héroïne en un arrêt fatal, et donne pour conclusion à la lettre un non-dit, qui en démultiplie la portée, dans un surcroît de sens final.

Les vers 175-181 détaillent le cheminement intérieur de l'héroïne accédant à l'idée de la vengeance. L'ironie dramatique irradie à travers les nombreux termes qui renvoient à l'accomplissement imminent de la tragédie. Médée fantasme sur la teneur des propos tenus par le nouveau couple sur son compte et suppose qu'on lui intente de nouveaux crimes : *crimen* est employé dans le sens atténué d'accusations, tel qu'on le trouve chez Properce, dans un contexte de rivalité érotique, mais dans la bouche d'une future meurtrière, il se pare d'une ironie que ne manque pas de relever l'auditeur. Puis, Médée souhaite à son ennemie de parader dans la pourpre en attendant de connaître les larmes qui l'attendent. Si les prophéties à l'encontre d'un rival sont fréquentes dans la poésie érotique, l'ironie réside ici à nouveau dans la coïncidence entre la malédiction, topique dans l'élégie, et la promesse héroïque de vengeance, typique de la Médée tragique. Une seconde

⁴¹ « La colère me poussait à aller au milieu de la foule attroupée ».

lecture invite à comprendre l'hexamètre comme l'annonce de la mort sanglante qui frappera l'héroïne, destinée à mourir du vêtement qui lui sera remis, et à gésir dans le peplum taché de sang. La pourpre est cet écrin régalien qui sera aussi son lit de mort. Enfin, les prédictions sur les brûlures de Créuse (v. 180) sont forcément ironiques quand on songe au sort tout proche de la nouvelle épouse. L'interprétation diverge ici selon que l'on y lit soit un jeu de mot macabre, prononcé sciemment par celle qui a déjà pris sa décision, soit un jeu auctorial sur le décalage entre l'ignorance où est Médée de son avenir proche et l'omniscience du lecteur, un jeu sur l'équivoque entre la métaphore de la flamme d'amour et la pertinence du sens propre, avec une superposition parfaite des sens propre et figuré. Quoi qu'il en soit, l'influence d'Euripide dans le catalogue des différentes manières d'accomplir le meurtre, par le feu, le glaive ou le poison, est ici très nette, comme nous l'avons dit plus haut. Ces armes sont les instruments par lesquels elle récupère son identité tragique. Ovide s'adonne à une démonstration étiologique, dans laquelle la passion devient l'agent déterminant du crime, via la métamorphose progressive de la naïveté criminelle, subjuguée par la passion, à la préméditation volontaire sous l'impulsion de la haine.

5. La lisière entre élégie et tragédie

Ovide pratique une écriture frontalière de façon à conduire le personnage jusqu'à la zone d'intersection entre l'élégie et la tragédie, tout en explorant cette marge commune et en suggérant la perméabilité de ces deux genres dédiés à la passion. L'intérêt du poète pour la lisière se manifeste dans cette première scène frontalière, où le garçonnet, empli de fierté, invite sa mère à contempler le triomphe de son père. Le seuil sur lequel il se tient est aussi bien cette ligne qui sépare le palais du monde extérieur⁴², que celle du drame imminent. Le *limen* marque la frontière visible entre l'espace intérieur de la demeure, et l'agression qui vient du dehors, mais aussi la lisière invisible de la fracture intérieure qui va précipiter Médée dans le crime. Transition spatiale, il figure aussi une transition temporelle (rien ne sera plus comme avant, et cet enchaînement des causes et des effets amorce, de

⁴² Médée ne se trouve ni dans la rue, ni dans le palais royal dont elle a été chassée, mais plutôt dans une demeure privée où elle a trouvé refuge (A. Palmer, Ovid, *Heroides, Commentary*, Bristol Phoenix Press, 2005 (rééd.), p. 397).

fait, un principe tragique), mais aussi dramatique et psychique : Médée est encore dans un entre-deux, partagée entre sentiments contraires ou mêlés, stupéfaction, amour, indignation, colère. Le dédoublement de la porte *ad geminae limina prima foris* (v. 150) renverrait-il déjà à la schizophrénie de Médée ?

Quoi qu'il en soit, l'attention portée à l'espace-seuil est conforme aux préférences du genre élégiaque⁴³. L'insistance sur ce lieu intermédiaire coïncide avec le spectacle d'une irrémédiable transformation, dont les étapes successives sont dévoilées grâce au régime épistolaire, en prise directe sur l'intériorité. Le poète s'attarde sur les instants liminaires de la colère, depuis son avènement jusqu'à son accès à un stade de non retour. Les pensées de Médée suivent leur cheminement intérieur dans un espace-temps qui s'apparente aux coulisses du théâtre, quand le drame éclôt brutalement et laisse pressentir la violence de la tragédie. Ovide mène ici Médée jusqu'aux limites crédibles du personnage élégiaque.

La prière finale est aussi une scène de lisière. L'héroïne fait entendre ses réclamations en interpellant Jason d'un *audi* expressif (v. 184), selon une sollicitation fréquente dans le style oral de l'élégie, mais où se décèle une portée conative qui excède le cadre fictif de la lettre et prélude à la tragédie. La menace larvée est renforcée par l'urgence de l'adverbe *nunc*, signalant encore une limite à ne pas franchir.

*Quodsi forte preces praecordia ferrea tangunt,
Nunc animis audi uerba minora meis.*⁴⁴

Cette supplique emprunte les modalités d'un discours que l'épistolaire présente, dans une *recusatio* à l'envers, comme plus tempéré que son âme, avant de conclure sa lettre par un lourd non-dit, laissant entendre de plus vastes projets.

⁴³ Déclaration de l'amant au bord de la porte de l'aimée, lamentation de la femme abandonnée sur le rivage, lettre de l'exil depuis les bords de la Mer Noire, l'élégie chante ses accents douloureux sur la rive du désir et de la séparation. Cf A. Videau, « Les élégies tibulliennes : une poésie de la limite », *L'information littéraire*, mars-avril 90, n°2, p. 10-15, sur le *limen* comme clé de la temporalité et de l'espace propres au corpus tibullien ; et I. Jouteur, « Le paysage marin des *Héroïdes* », *Amor scribendi, Lectures des Héroïdes d'Ovide*, J. Millon, 2007, p. 93-121, sur la mer comme lieu de séparation des amants élégiaques.

⁴⁴ « Si d'aventure les prières émeuvent des entrailles de fer, écoute maintenant un discours plus tempéré que mes sentiments. »

*Quo feret ira, sequar. Facti fortasse pigebit ;
 Et piget infido consuluisse uiro.
 Viderit ista deus, qui nunc mea pectora uersat.
 Nescio quid certe mens mea maius agit.*⁴⁵

La prière est donc enserrée entre deux comparatifs (*uerba minora / nescio quid majus*) disposés en corrélation, qui soulignent la trajectoire psychique de l'héroïne. Comme l'a bien souligné L. Landolfi⁴⁶, nous percevons dans les *uerba minora* « la clé herméneutique avec laquelle Ovide explique la réduction de l'héroïne à un espace littéraire moins ambitieux, moins sublime que celui dont elle provient ». La lamentation, imposée par les conventions élégiaques, a atténué l'impétuosité et la superbe qui connotaient l'héroïne sur scène, frustrant l'horizon d'attente du lecteur, habitué à une correspondance entre l'insolence du personnage et ses modalités expressives.

L'épilogue, de facture tragique, restitue l'héroïne à son univers familier : l'aposiopèse anticipe sur une condamnation plurielle (v. 207 *quos equidem actutum...*), telle qu'elle se réalisera effectivement dans la tragédie, tout en recourant à un terme élevé, appartenant au *sermo tragicus* : *actutum*. La colère (*ira*), comme l'insistance sur l'agitation de l'âme (*animis meis* v. 184, *mea pectora* v. 211, *mens mea* v. 212) renvoient au *thumos* tragique. Le vers conclusif appelle la comparaison avec le vers proféré par la Médée de Sénèque, dans le cours du monologue où elle machine son *ultime scelus* (*Med.* 917-8 : *nescio quid ferox / decrevit animus intus et nondum sibi audet fateri*)⁴⁷. Le dramaturge s'est inspiré nettement du poète élégiaque. Comme l'observent L. Landolfi et F. Bessone⁴⁸, le pentamètre final laisse pressentir la recomposition de l'identité de Médée concomitante avec sa restitution au genre littéraire dont elle provient. Si les *uerba minora* soulignaient l'inadaptation à la norme élégiaque d'un personnage

⁴⁵ « Où me conduira la colère, j'irai. Sans doute aurai-je repentir de mes actes ;/ je me repens bien d'avoir protégé un mari déloyal. / Qu'en décide le dieu qui pour l'heure agite mon cœur. / Oui, mon âme médite je ne sais quoi de terrible. »

⁴⁶ Art. cit., p. 160-161.

⁴⁷ Comme l'indique F. Bessone (op. cit., p. 29, que nous résumons dans les phrases suivantes), les paroles suaves d'une missive amoureuse obligeaient à une refonte du personnage loin de la teinte grandiose de la tragédie, tout en laissant pressentir qu'elle s'apprêtait à y tomber. Le genre élégiaque ne pouvait accueillir les menaces énormes que l'*ira* tragique engendre. L'annonce de *nescio quid majus* clôt l'expérience élégiaque, qui n'aura été qu'une parenthèse.

⁴⁸ L. Landolfi, art. cit., p. 159 ; F. Bessone, op. cit., p. 33.

d'une stature incontestablement plus grandiose, la fin de l'épître témoigne d'une coïncidence retrouvée entre le « je » narrant et le « je » narré, contribuant à unifier le personnage autour de son image mythique de criminelle. Tant Médée paraît indissociable du lexique de la machination et de la ruse, inscrit dans son nom. L'expression *nescio quid majus* est donc à prendre indiscutablement comme l'emblème d'une mutation générique, mais elle pourrait signaler aussi une référence métatextuelle à une œuvre de plus grande envergure⁴⁹. Par une sorte d'autopromotion, l'auteur ferait de la publicité pour sa tragédie, soit qu'il annonce une œuvre en cours de composition soit qu'il fasse allusion à la notoriété d'une œuvre déjà publiée. L'exemple de Properce annonçant la genèse de l'*Énéide* (II, 34b, 65 : *nescioquid maius nascitur Iliade*) montre combien ce jeu d'annonce était fréquent dans la poésie augustéenne.

L'exercice d'équilibriste auquel se livre le poète explique le miroitement sémantique repérable dans quelques occurrences, comme celles de *poena* : d'abord référé aux souffrances de Médée (v. 6), lorsque l'héroïne, au début de sa lettre, réévalue sa vie telle qu'elle s'est écoulée depuis sa rencontre avec Jason (l'héroïne souffre tout en payant pour ses torts passés), le terme renvoie à la fin de la lettre (v. 207) à la vengeance qu'elle prémédite. L'itinéraire dessiné mène de la plainte élégiaque à la vengeance tragique. *Crimen* fait l'objet de semblables remaniements. Cet art du double sens culmine dans la référence équivoque à un dieu non explicitement désigné, qui agite le cœur de Médée, dieu dans lequel on peut reconnaître ou le Cupidon d'un Éros devenu haineux ou le Bacchus de l'inspiration tragique, inspirant la fureur passionnée ou l'enthousiasme prophétique. Comment ne pas penser ici au tableau suggéré par le fragment II de la tragédie d'Ovide, d'une Médée emplie d'un dieu : *feror huc illuc, vae, plena deo* ? La fusion acrobatique imposée par cette esthétique de la superposition générique débouche sur une synergie dépassant la rivalité fictive des genres telle qu'elle est exposée dans la saynette des Am. III, 1, 7-9, avec le conflit entre les proposopées des deux genres. La rencontre des registres aboutit finalement à une diffraction du sens. Les non-dits ouvrent en effet la voix à deux lectures possibles : la lettre est-elle le dernier message d'une Médée amoureuse et blessée encore compatible avec l'élégie, à l'approche d'une métamorphose

⁴⁹ F. Bessone, op. cit., p. 34-35.

irréversible, ou la missive calculatrice d'une « serial killer » froidement rusée, usant d'un masque élégiaque avant de découvrir sa véritable nature ? Si nos préférences vont à la première hypothèse de lecture, il faut reconnaître que la lettre autorise les lectures multiples, parce que, fondamentalement, elle ne s'applique pas tant à dépeindre en toute vraisemblance une psyché singulière qu'à jouer sur les marges en s'aventurant au plus près des limites de chacun des genres.

Conclusion

Notre regard moderne est étonné de la rencontre entre l'épître et le théâtre, deux genres qui semblent ne jamais devoir s'accorder, tant ils paraissent se situer à une polarité opposée l'un de l'autre : la confidence pour l'épistolaire, la parole projetée pour le théâtre. Mais à l'époque d'Ovide, la lettre ne répond que médiocrement à cette distinction : pendant toute l'Antiquité, l'écriture est dépendante d'un modèle rhétorique du langage, qui conditionne la production du texte comme sa réception devant des publics divers. Le rôle majeur de l'oralité dans la diffusion et la réception du texte écrit réduit la pertinence de l'approche générique, mais la soumet au contraire aux règles d'un *genus dicendi*, dans un système culturel différent du nôtre, où les frontières entre l'écrit et l'oral, mais aussi entre poésie et théâtre, s'avèrent d'une grande porosité.

La lettre et le théâtre se rencontrent ici dans l'espace intermédiaire des coulisses, qui présente des analogies certaines avec l'intérêt que manifeste Ovide pour la frontière, l'éphémère, l'instabilité de l'être, toutes thématiques qui culmineront dans la poésie de la métamorphose. Le poète ne dépeint pas ici la Médée monstrueuse installée dans le crime, mais la montée de la violence qui s'empare d'elle jusqu'aux dérives monstrueuses, dans une perspective étiologique, expliquant comment les rets de la passion poussent au crime.

L'écriture de la marge convient finalement parfaitement au régime épistolaire tel que le conçoit Ovide, dans son projet original de réécriture systématique des textes fondateurs du patrimoine, où se laisse découvrir une intertextualité particulièrement complexe. La lettre s'immisce dans les espaces vacants des modèles littéraires, ici dans l'entre-deux mythique qui sépare Apollonios d'Euripide. Écartelée entre ses sources épique et tragique refondues dans un nouveau corps élégiaque, cette Médée frontalière cesse d'être un mystère pour la réception si l'on voit dans le hiatus qui la définit la conséquence

exemplaire d'un jeu intertextuel primant sur les considérations éthiques, et dans lequel l'écriture savante se combine harmonieusement avec les accents spectaculaires de la passion.



LA THÉÂTRALITÉ DE L'ŒUVRE OVIDIENNE

Textes réunis et présentés par Isabelle Jouteur

Ouvrage publié avec le concours du CNRS, de l'Université de Paris IV-Sorbonne, de l'UFR de Lettres et Langues et du laboratoire Forell de l'Université de Poitiers.

A.D.R.A. - NANCY

Diffusion : DE BOCCARD - 11, Rue de Médicis - 75006 PARIS
2009