

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA FRANCOUZSKÉHO JAZYKA A LITERATURY



**La Dramaturgie de Pierre Corneille dans
*Médée***

Pierre Corneille's dramaturgy in *Médée*

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Závěš Šuman

Studijní program : Specializace v pedagogice (B7507)

Studijní obor : B AJ-FJ (7507R036, 7507R039)

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.6. 2013

Martin Balucha

Déclaration

Je soussigné, déclare avoir élaboré ce mémoire indépendamment, en exploitant les références bibliographiques et les autres sources présentées ou citées selon la réglementation en vigueur et que ce mémoire n'a pas été utilisé dans le cadre d'autres études supérieures dans le but d'obtenir un autre diplôme ou une qualification équivalente.

À Prague le 28.6. 2013

Martin Balucha

Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma gratitude au directeur de mon mémoire, Mgr. Závěš Šuman pour sa patience avec laquelle il répondait à mes questions. Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers PhDr. Catherine-Ebert Zeminová Ph.D., qui a eu la gentillesse de lire et corriger ce travail. Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenu et encouragé au cours de la réalisation de ce mémoire.

Anotační list

Název bakalářské práce : La Dramaturgie de Pierre Corneille dans *Médée*

Klíčová slova : baroko, klasicismus, *bienséance* (přiměřenost), *vraisemblance* (věrohodnost), *ressemblance* (podobnost), *én tó phanerō* (smrt na jevišti)

Abstrakt :

Studie s názvem : *La Dramaturgie de Pierre Corneille dans Médée*, se zabývá problematikou barokní a klasicistní estetiky v divadelní hře, *Médeea*. Cílem práce je zhodnotit charakter Corneillovy verze *Médei* nejen v kontextu antické a dobové literární kritiky, ale i v rámci působení zmíněných estetik. Za tímto účelem byla práce rozdělena do následujících kapitol: 1. Úvod, 2. Divadelní hra nacházející se na rozhraní dvou estetik, 3. Divadlo vnímané zrakem i sluchem, 4. Pod tíhou nesčetných pravidel, 5. Závěr.

Kapitola 2. nejprve podává stručný popis divadelní tvorby 17.století. Následně se zabývá problematikou barokní estetiky a prezentuje koncepci Jeana Rousseta, Bruce Morissetta a Raymonda Lebèga.

Kapitola 3. vychází z koncepce barokní estetiky Raymonda Lebèga, zaměřující se na zobrazení smrti a násilí na jevišti. Ta byla následně aplikována na jednotlivé pasáže *Médei* - jmenovitě na Kreontovu sebevraždu, vraždu Glauke a dětí a Jásonovu sebevraždu.

Kapitola 4. je shrnutím názorů řeckých, římských a klasicistních autorů, stejně tak jako Corneillových postojů k pojmům *bienséance* (přiměřenost), *vraisemblance* (věrohodnost), *ressemblance* (podobnost) a *én tó phanerō* (smrt na jevišti).

Práce přináší zhuštěný pohled na první Corneillovu tragédii, *Médeea*, která není produktem pouze klasicistní estetiky, ale reflektuje několik pasáží dokazující, že Corneillova tvorba v průběhu století doznává určitého vývoje.

Annotation

Title of the thesis: Pierre Corneille's dramaturgy in *Médée*

Keywords: baroque, classicism, *bienséance* (suitability), *vraisemblance* (credibility), *ressemblance* (resemblance), *én tó phanerō* (death on stage)

Abstract :

The study entitled : *La Dramaturgie de Pierre Corneille dans Médée*, is concerned with the issue of baroque and classicist aesthetics in Pierre Corneille's drama, *Médée*. The aim of the present thesis is to consider the nature of Corneille's version of *Médée*. And thus not only in the context of ancient and contemporary literary critique, but also in the framework of the influence of already mentioned aesthetics. Respecting this intention, the study is divided into following chapters : 1. Introduction, 2. Drama at the interface of two aesthetics, 3. Drama created to be seen and heard, 4. Among a countless number of rules. 5. Conclusion.

In chapter 2, the present study sketches a brief draft of the seventeenth century dramatic production. Consecutively it deals with the issue of baroque aesthetics and presents the conceptualization of Jean Rousset, Bruce Morissette and Raymond Lebègue.

The subject of the chapter 3, arising from Raymond Lebègue's conceptualization of baroque aesthetics, deals with the representation of both death and violence on stage. Lebeque's conception was applied to concerned passages in *Médée* - namely Creon's suicide, murder of Créuse, Médée's infanticide and the suicide of Jason.

Chapter 4 is a recapitulation of the attitude of Greek, Roman and classicist writers, as well as the one of Pierre Corneille, towards the notions of *bienséance* (suitability), *vraisemblance* (credibility), *ressemblance* (resemblance) and *én tó phanerō* (death on stage).

The present study provides a condensed point of view of Corneille's first tragedy, *Médée*, which is not only the product of classicist aesthetics but reflects several passages proving that Corneille's dramatic creation undergoes certain evolution during the seventeenth century.

Table des matières :

1. Introduction.....	7
2. Pièce située à mi-chemin entre deux esthétiques.....	8
2.1 La conceptualisation du baroque d'après Raymond Lebègue.....	10
2.2 La conceptualisation du baroque d'après Jean Rousset.....	11
2.3 La conceptualisation du baroque d'après Bruce Morissette.....	14
2.4 La surface glissante du baroque.....	15
3. Un théâtre fait pour les yeux autant que pour les oreilles.....	16
3.1 Le suicide de Créon.....	17
3.2 Le meurtre de Créuse.....	23
3.3 Le meurtre des enfants.....	27
3.4 Le suicide de Jason.....	33
4. Parmi une pléthore de préceptes.....	35
5. Conclusion.....	41
6. Résumé.....	43
7. Bibliographie.....	47

1. Introduction

Médée de Corneille vit le soleil du monde littéraire durant la saison théâtrale de 1634-1635. Or, ce n'est qu'en 1639, après la célèbre *Querelle du Cid*, qu'elle fut publiée. En rédigeant *Médée*, Corneille aborde un nouveau genre – celui de la tragédie. La raison qui le pousse à accéder un univers entièrement différent de celui de la comédie ou de celui de la tragi-comédie, connues très bien de Corneille, est évidente. C'est la tragédie qui, d'après une hiérarchie incontestée des genres dramatiques, occupe la place suprême. Ce passage de la comédie à la tragédie peut être alors compris comme un avancement professionnel.

Si Corneille était novice dans le genre tragique, le sujet, quant à lui, a su au cours des siècles acquérir une notoriété. L'histoire d'une femme, qui se venge de son perfide mari, en tuant son amante et leurs deux petits enfants, est déjà connue grâce aux pièces de Sénèque et Euripide. Toutefois, la représentation fournie par Corneille reflétant une pléthore de changements par rapport aux modèles antiques, est bien une pièce de la première moitié du XVII^e siècle. Ce qui veut dire qu'elle se retrouve dans un milieu littéraire très dynamique voire même antagoniste. *Médée* de Corneille est d'une part influencée par des sources antiques avouées et les règles de la doctrine classique naissante, de l'autre part nourrie par l'esthétique baroque présente à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle.

Comment alors définir le caractère de la première tragédie de Corneille tout en ayant à l'esprit cette triple emprise ? Pourrait-on avancer comme Georges Couton que *Médée* de Corneille est une tragédie régulière ?¹ Et quand on dit régulière, voulons-nous dire classique ? Et si elle est classique quel serait le statut des principes sur lesquels la pièce repose ? Ou est-elle entièrement produit de l'esthétique baroque ? Les réponses à ces questions ne sont point transparentes et unanimes.

Le présent travail tâchera de démontrer que *Médée* de Corneille se retrouve à la charnière entre l'esthétique classique et l'esthétique baroque. Pour cela, on essaiera tout d'abord d'esquisser la problématique liée à la définition de la notion obscure de baroque. On présentera alors d'une manière concise quelques approches, dont celle de Raymond Lebègue sera pour nous essentielle. Ainsi, on tentera de

¹ COUTON, Georges: *Notice à son édition des Œuvres complètes de Pierre Corneille*. Paris: Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1980. p. 1378.

l'appliquer à l'édition originale de la pièce de l'année 1639, étant pour nous l'édition reflétant des passages baroques. Pour mettre en relief la transition de l'esthétique baroque à l'esthétique classique, on aura recours aux éditions ultérieures, dont les « passages baroques » se voient corrigés par Corneille dans le but de satisfaire la doctrine classique, ainsi que les avis des théoriciens antiques et classiques. Pendant la confrontation des éditions on s'intéressera uniquement aux corrections que Corneille entreprit dans le but d'obéir aux règles de la doctrine classique et on ignorera celles d'ordre stylistique ou versologique.

2. Une pièce située à mi - chemin entre deux esthétiques

Médée apparaît à l'époque où le statut du théâtre change². Dans les premières années du XVII^e siècle, le théâtre occupe encore une place inférieure parmi les formes littéraires telles que la prose et la poésie qui sont plus appréciées à l'époque. La raison pour laquelle le théâtre se voit méprisé tient à la réprobation qui touche non seulement l'art dramatique mais également ceux qui le pratiquent. Même s'il s'est formé des troupes professionnelles, ces dernières passent toujours plutôt pour des saltimbanques condamnés par l'Église. Pour les dramaturges, la situation ne s'est guère améliorée. Ils sont salariés des troupes mais ils ne possèdent pas de droit sur leurs œuvres. Et enfin, les deux formes du théâtre les plus appréciées, la farce et le mystère, elles aussi, comme les troupes déambulantes, se voient critiquées par l'Église aussi bien que par les hommes de lettres. Seule la tragédie en latin, réservée uniquement à un public restreint, échappe au mépris du public. Cependant, progressivement le théâtre gagne peu à peu une place suprême qui permettra enfin au dramaturge d'être reconnu. Cette naissance de l'écrivain, comme l'appelle Viala³, est accompagnée de la promotion de l'art dramatique avec l'essor du théâtre public et les changements de catégories esthétiques. En d'autres termes, on assiste à l'apparition de la « doctrine classique ». Cependant, celle-ci mettra du temps à s'établir. Les plus grands théoriciens ne commenceront à publier leurs ouvrages que dans le deuxième (Jean Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie Françaises sur Le Cid* parues en 1637; La Mesnardière, *Poétique* parue en 1639; abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* parue en 1657) voire même

² VIALA, Alain: *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France. 1997. p.153

³ *Idem*

dans le troisième tiers du siècle (Nicolas Boileau, *l'Art Poétique* en 1674). L'observation se montrera décisive car *Médée* fut publiée, comme on l'a déjà dit, en 1639.

Bien que les contraintes de la représentation théâtrale fussent déjà instaurées par les autorités anciennes, (Horace, Aristote et leurs commentateurs français - Scaliger et italien - Castelvetro) ou Le Tasse et son *Discours de l'art poétique* (1565-1566), celles-ci furent respectées de façon moins scrupuleuse que dans l'Antiquité ou durant la deuxième moitié du XVII^e siècle. Pour preuve, les artistes tels que Rotrou, Tristan, Racan, Théophile, Hardy et même le jeune Corneille des années 1629– 1635 ne se considérèrent point astreints à observer strictement les règles imposées par les Anciens. Après tout Corneille le dit très bien quand il justifie l'esthétique irrégulière du théâtre de sa jeunesse : « Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire, et qui n'était pas plus réguliers que lui. »⁴ Or, comme dit Anna Clara Santos⁵ on peut douter de la sincérité du dramaturge, homme cultivé, élevé au collège des Jésuites et bien renseigné sur la circulation de la doctrine aristotélicienne. On ne veut point affirmer par cela que Corneille était un auteur « irrégulier ». Bien au contraire, dans ses textes théoriques (voir *Les Trois Discours sur le poème dramatique* publiés en 1660), préfaces et examens il semble les ériger en modèles classiques afin de répondre aux doctes et aux partisans d'une esthétique régulière. Toutefois, il faut admettre que son approche envers les règles de la doctrine classique naissante connaît des modifications sensibles.

Ce qui est également le cas des auteurs de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Ils ne se disent membres d'aucune école, n'ont pas élaboré des théories esthétiques organisées ni de texte théorique fondateur. Pourtant il est possible de les regrouper car ils partagent un sentiment d'un art nouveau fondé sur la surprise, l'extravagance et l'appartenance à une esthétique commune⁶. Celle de la sensibilité baroque. Or, ce regroupement est possible seulement en sachant que le baroque aussi bien que le classique représentent des catégories exogènes, qui ne

⁴ SANTOS, Anna Clara: *L'esthétique baroque ou le théâtre du jeune Corneille*. [s.d], Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur:

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10196.pdf>. p.69

⁵ *Idem*

⁶ COLLOGNAT-BARÈS, Annie: *Le baroque en France et en Europe*. Paris: Pocket, 2003. p.9

sont apparues qu'au XVIII^e siècle.⁷ En d'autres termes, les dramaturges du XVII^e siècle n'associaient point leur propre production littéraire à l'esthétique classique ou baroque. Quant au système du baroque, ce dernier pénétra dans la sphère des études littéraires à la fin du XIX^e siècle grâce aux travaux d'Heinrich Wölffli.⁸ En 1935, c'était Antoine Adam qui a mentionné le baroque littéraire à propos de Malherbe et de Théophile.⁹

2.1 La conceptualisation du baroque d'après Raymond Lebègue

Néanmoins, ce fut Raymond Lebègue (1895-1984) un passionné des études classiques, spécialiste reconnu du théâtre et membre de l'Académie Française, qui appliqua dans les années quarantes, comme le premier universitaire parisien, la notion de baroque à une partie de la littérature française pour élargir une conception quelque peu réductrice du diptyque *renaissance-classicisme*.¹⁰ Ce traitement simpliste du milieu théâtral impliquerait une négligence grave de certains auteurs. En effet, d'après Lebègue, depuis qu'on a introduit la notion de baroque, maints auteurs, tels que Malherbe ou d'Aubigné, sont sortis de l'ombre. De même, les débuts poétiques de Corneille sont de nos jours bien plus appréciés.

Par ailleurs, Lebègue insiste également sur l'influence que la guerre de Trente ans eut sur la littérature allemande et française de la première moitié du XVII^e siècle. Les guerres civiles ont secoué la culture humaniste et ont participé au déclin du renom des modèles et des règles antiques. De plus, elles ont développé la violence et la déprivation des mœurs. Comme le souligne très bien Lebègue : «...en dehors des combats meurtriers et des crimes politiques, on versait souvent le sang humain, les vengences étaient fréquentes et atroces, les mœurs étaient de plus en plus relâchées. » La littérature reflétait toujours les événements, qui influençaient la vie sociale. Les œuvres de la période baroque n'étaient pas une exception. En corrélation avec les images de la guerre, les dramaturges ont accordé une grande place aux passions violentes, aux cruelles vengeances et aux spectacles macabres. Toutefois, selon la perception du théâtre baroque de Lebègue, celui-ci apparaît en France vers 1580, ce qui veut dire que la guerre de Trente ans, ainsi que de divers

⁷ Šuman, *Catégories exogènes et endogènes. Baroque et classicisme dans Médée de Corneille*. p 1

⁸ Santos p.67

⁹ LEBÈGUE, Raymond: *La Poésie baroque en France*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1951, N°1-2, p.23

¹⁰ *Idem*

conflits qui l'accompagnaient, ne peuvent être perçus que comme un renforcement d'une esthétique déjà établie. En aucun cas on ne peut alors affirmer que la guerre de Trente ans a eu pour effet la création de la littérature baroque.

Tout en étant persuadé que le baroque a ouvert de nouvelles voies de recherches, Lebègue admet que les spécialistes ne se sont toujours pas mis d'accord sur le dénominateur commun de cette notion. C'est pourquoi il esquisse une piste pour les futures chercheurs. Ceux-ci, d'après Lebègue, devraient procéder par une méthode comparative, mettant en relation toutes les œuvres européennes, dites baroques. Une fois les textes rassemblés, on chercherait des points communs. Lebègue a mis en place quelques points caractéristiques du théâtre baroque vers lesquels on reviendra plus loin.

2.2 La conceptualisation du baroque d'après Jean Rousset

Dans les années cinquantes du XX^e siècle, Jean Rousset (1910-2002), un des éminents spécialistes suisses, a tenté de mettre en place les traits distinctifs d'une œuvre baroque. À travers ses études, il décela quatre mouvements essentiels :

« L'instabilité [d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales.], la mobilité [d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue (vision multiple)], la métamorphose [ou, plus précisément l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose.], la domination du décor [c'est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions] » (Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 181-182)

Or, ces quatre qualités, Jean Rousset l'admet, représentent une simplification. Et comme toutes les simplifications, celle-ci dévoile également des avantages aussi bien que des inconvénients. Étant abstraites, ces catégories collent pour la majorité des domaines culturels, littéraires aussi bien que plastiques. En revanche, c'est cette généralité, qui, ignorant la spécificité de chacun des domaines artistiques, exclut la possibilité de pouvoir s'en servir pour une analyse dramaturgique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Raymond Lebègue évitait de chercher dans le baroque littéraire tous les caractères que l'on reconnaissait au baroque artistique.¹¹

¹¹ *Idem*

Cependant, Rousset fournit d'autres caractéristiques d'une œuvre baroque s'intéressant au théâtre de Corneille. Là encore, on n'avance pas plus loin. Le récent article de Mr. Závř Šuman souligne l'enjeu :

« [...] le théâtre cornélien y [Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*] est vu comme s'il s'agissait de poésies, aucun accent n'est mis sur les simples faits que Corneille créa du théâtre - le personnage de Médée n'est analysé qu'en tant qu'une semi-divinité possédée de magie maléfique et appartenant à la famille de magicienne comme Circé, censée refléter le goût baroque pour la métamorphose et pour la démonologie, goût qui persiste - on le sait trop bien aujourd'hui - tout au long du XVII^e siècle » (Šuman, *Catégories exogènes vs catégories endogènes. Baroque et Classicisme dans Médée de Corneille.*, p.2)

Malgré quelques traits de structures baroques (le personnage d'un/une magicien/ne, l'ostentation, l'hésitation, l'instabilité, la feinte) que Rousset dérive surtout de *Mélite*, d'*Illusion Comique* (1636), de la *Place Royale* (1634) et du *Menteur* (1643), il est vrai qu'il ne nous procure pas d'ensemble cohérent de caractéristiques, qui nous permettrait de faire une distinction nette entre une œuvre classique et baroque. Reste à savoir si cela est possible car Rousset propose un rapprochement de deux esthétiques. Et cela non seulement dans le milieu théâtral, mais également dans le domaine de la poésie : « On a vu les architectes comme les lyriques et les dramaturges donner les exemples de compromis, combiner le refus et l'acquiescement, mélanger intimement des caractères baroques et classiques. »¹² Avant de mettre en évidence l'importance que ce passage pourrait avoir, il faut qu'on revienne vers le caractère des recherches de Rousset de la notion de baroque. On a déjà constaté que les études de Suisse concernent des domaines culturels très vastes – l'opéra, les arts plastiques, le théâtre. Toutefois, on a omis le fait que c'est l'approche thématique de la poésie, qui influence le plus la perception baroque de Rousset. Revenons maintenant vers le passage incriminé. Veut-il dire qu'une œuvre d'art peut refléter des traits caractéristiques de la structure baroque aussi bien que ceux de la doctrine classique? Nous proposons l'extrait dans lequel Rousset concrétise ce qu'il a affirmé plus haut : « Corneille construit à partir de données baroques une œuvre chargée à la fois de baroque et d'antibaroque, dont la contradiction finissent par s'organiser en un tout homogène, non son quelque violence qui donne son ton à ce théâtre. »¹³ En une seule phrase Rousset concilie

¹² ROUSSET, Jean: *La littérature de l'âge baroque en France*. Circé et le paon. Paris: Les Belles Lettres, 1996. p.245.

¹³ *Idem*

clairement l'esthétique baroque et classique à l'intérieur de l'ouvrage cornélien. Certes, non sans peine. Car quand le goût classique tente de définir son existence, c'est toujours à travers les défauts du baroque. De plus, même si Rousset vient avec un affinement, l'allégation, sans un exemple d'une pièce montrant la jonction des aspects des deux esthétiques, reste toujours très générale.

À la recherche des caractéristiques plus exactes, les doctes mettent souvent les deux esthétiques en opposition. Ainsi créent-ils la dichotomie *baroque* – *classique*, qui, elle non plus, n'est pas sans risques. Surtout si on accepte la thèse scolaire définissant le théâtre classique strictement par la présence des règles rigoureuses et le théâtre baroque par l'absence de ces dernières. Rousset décrit très bien cette vision simpliste de la réalité :

« On dit : ordre, mesure, raison, règle et c'est le classicisme. On dira donc : désordre, outrance, fantaisie, liberté et ce sera le Baroque. Cosmos et chaos; équilibre et jaillissement vital. C'est vrai et c'est faux. Le Classicisme n'est que partiellement défini par ces mots rituels; il est aussi passion, violence, libre création, dédain des règles[...] » (Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 242 - 243)

Par ce passage Rousset revient vers ce qui a déjà été dit plus haut. Une œuvre dite classique peut très bien refléter les traits de l'esthétique baroque et une œuvre étalant des caractéristiques baroques peut combiner ces dernières avec celles appartenant à l'esthétique baroque. On en est venu à une vision, très proche du drame romantique, qui varie les genres et les tons selon les besoins du public (voir la préface de Victor Hugo, qui précède la pièce *Ruy Blas* (1838)). Et même le théâtre du XVII^e siècle n'est pas un milieu homogène. La preuve, de nouveau la pièce de jeune Corneille, *L'illusion comique* (1636), qui favorise le mélange de tons et des genres.

La raison pour laquelle la notion de baroque, chargée d'un aspect multiforme, échappe à une définition limpide, menant à une élucidation de traits distinctifs du théâtre baroque, réside dans l'adage térentien *Quot Homines tot sententiae*. Celui-ci favorise un nombre presque infini de « baroques ». (récapitulons brièvement : le baroque de Wölfflin, de Rousset, de Lebègue et ainsi de suite.¹⁴) Permettons-nous une dernière excursion vers une autre conceptualisation du baroque, avant de procéder à celle qu'on choisira comme hypothèse de notre travail.

¹⁴ MORISSETTE, Bruce: *Structure de la sensibilité baroque*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1959, N°11. p. 86-103. p.86.

2.3 La conceptualisation du baroque d'après Bruce Morissette

Il s'agit de celle de Bruce Morissette (1912-2000). Cet universitaire américain, qui s'est spécialisé dans la littérature française du XX^e siècle a très bien démontré le caractère chimérique de la notion de baroque. N'empêche que ses intérêts l'emmènent vers une analyse du roman pré-classique, qui lui sert de pierre de touche pour l'application de la méthode de Jean Rousset, examinée ci-dessous. Morissette pousse à l'extrême les catégories de Wölfflin, à l'origine appliquées qu'à des domaines artistiques, et fournit une liste des éléments et des termes baroques. Il divise ces derniers en cinq catégories dont notamment : des styles, des procédés de rhétorique, des matières et des abstractions, des images et des genres. Il semblerait, d'après la nomenclature des catégories, qu'on a enfin trouvé une approche limpide et utilisant des catégories suffisamment concrètes pour qu'elles puissent garder leur espace opératoire. Hélas, c'est tout à fait le contraire parce que les catégories sont faites seulement des termes, étalés sans explications, sans un ordre précis. Voici en un extrait :

« [...]des matières et des abstractions comme : mouvement, émotions, sensibilité, spontanéité, raffinement, bizarreries, travestis, le funèbre, le grotesque, sentiments primitifs, fantaisies, rupture intérieure, inconstance, irréalisme, étonnement, admiration, absurdité, tension, intensité, rêveries, pompe, ostentation, diversité, recherche de la nouveauté, surprise, instabilité, formes chimériques, incertitude, folie, mobilité, le paraître, la feinte, le déguisement, la vie fugitive, le surnaturel, la précarité, le doute, amours ténébreux, amour des puissances obscures, mystère, volonté exagérée, prodiges, exubérance, virtuosité, féerie, magie, illusions, les êtres doubles, doublés et dédoublés, extravagance, désordre, fuite, la mort vivante, la mort convulsée, l'apocaliptique, le trompe d'œil, le monde renversé, le monde comme un théâtre, hasard, métamorphose, l'irrationnel, le terrifiant, le macabre[...] » (Morissette, *Structures de Sensibilité Baroque dans le Roman Pré-Classique*, p.88-89)

Or, il est vrai que Morissette n'avait sans doute pas l'ambition de créer un système opérationnel du baroque. C'est à Rousset, qu'il donne cette primauté. Le but de Morissette, lorsqu'il rédige cette chaîne d'éléments baroques était de mettre en évidence le point alarmant du baroque. Au cas où celui-ci poursuivrait une telle prolifération, il arriverait au stade, où il signifierait tout et par conséquent ne signifierait rien.

2.4 La surface glissante du baroque

Si on s'efforçait de peindre plusieurs approches envers la notion de baroque, c'était pour démontrer à quel point la surface de la « Baroque » est-elle glissante. Aucune des études, qu'on a brièvement esquissées, ne peut être utilisée pour une analyse d'une pièce de théâtre. Soit elles travaillent avec des catégories, dérivées des études des éléments baroques dans de divers domaines (dont plus particulièrement la poésie), qui sont très abstraits ; soit elles étalent un tel bouillonnement de termes, qui au lieu d'élucider, obscurcissent davantage la notion de baroque.

La conception de baroque de Raymond Lebègue, qu'on a évoquée plus haut, disons- le d'emblée, n'est pas sans failles. Elle propose aussi des traits généraux. Néanmoins, ce sont des caractéristiques tirées des exemples concrets, trouvés dans des pièces des dramaturges écrivant à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. De surcroît, son étude est destinée directement au théâtre et donc ne passe pas par la poésie, ni par d'autres domaines artistiques, bien que ces derniers soient également mentionnés. Pour ces raisons, on a décidé d'emprunter le trait du théâtre baroque esquissé par Raymond Lebègue, et l'appliquer ensuite à la pièce de théâtre de Pierre Corneille, *Médée*. Comme il était déjà dit, à l'aide d'une méthode comparative, rapprochant le critère choisi et les passages concernés de notre pièce, on tâchera de démontrer, ce qui était déjà en partie avancé, à savoir que *Médée* est une pièce « entre les deux ». Pour cela, on aura également recours aux modifications dont témoignent les éditions ultérieures ainsi qu'aux différents avis des théoriciens antiques et classiques.

Quant au critère baroque souligné par Lebègue, on a choisi celui qui s'intéresse au caractère des actions représentées sur scène, car ce dernier est directement lié avec notre pièce.

3. Un théâtre fait pour les yeux autant que pour les oreilles

Selon la conceptualisation du théâtre baroque de Raymond Lebègue¹⁵, celui-ci se distingue de la tragédie humaniste et de la tragédie classique par le fait que la perception visuelle est aussi importante que la perception auditive. Il vise par ce point surtout les sensations fortes et affirme que dans le théâtre baroque les violences ne sont pas seulement l'objet du récit, mais elles sont représentées sur la scène. Il met en évidence surtout les raffinements macabres, qui, opposés à des pièces classiques, ne se déroulent plus que dans les coulisses, mais également sur le théâtre. Ce disant, il donne quelques exemples des pièces (*Clitandre 1630*), qui respectent cette logique. Pour nous, l'exemple le plus pertinent que Raymond Lebègue fournit, est *Médée* de Pierre Corneille (Acte V, Scène II-III¹⁶), où, comme souligne Lebègue, « Créon meurt sur la scène enragé et ruisselant de sang. »¹⁷

On résume brièvement l'action : Après que Créon a accordé un jour à Médée (ce jour jouant un rôle crucial. Premièrement, c'est un des traits qui différencie *Médée* de Corneille de celle d'Euripide et celle de Sénèque. Deuxièmement, c'est en mettant en relief l'unité d'un jour, que Corneille montre le soin de respecter l'unité de temps. Troisièmement, c'est durant cette journée, accordée imprudemment comme un mouvement pour diminuer quelque chose de l'injuste¹⁸, que Médée a su commettre autant de crimes) pour pouvoir préparer son voyage, celle-ci, dans sa grotte (ayant un rôle important dans le débat portant sur l'unité de lieu), empoisonne la robe, que Créuse demande à Jason. Ce dernier la doit soutirer à Médée, comme preuve de grâce car, étant fille de Créon, elle intercèda en faveur de ses enfants auprès de roi. (à la différence d'Euripide et de Sénèque, chez Corneille, c'est Créuse, qui demande la robe. « Ainsi, bien que les présents des ennemis doivent être suspects, celui-ci ne le doit pas être parce que ce n'est pas un don qu'elle [Médée] fait, qu'un paiement qu'on lui arrache de la grâce que ses enfants reçoivent. »¹⁹) Par l'intermédiaire du dialogue entre Médée et Theudas, qui a lieu dans la Scène I de l'Acte V, on apprend - ce de quoi on sera témoin dès les scènes suivantes - que Créuse une fois rentrée en possession de la robe ensorcelée meurt

¹⁵ LEBÈGUE, Raymond: *Origines et caractères du théâtre baroque français* [en ligne]. [s.d], Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur: <http://baroque.revues.org/252>.

¹⁶ Couton p.589 -591

¹⁷ LEBÈGUE, *Origines et caractères du théâtre baroque français*.

¹⁸ Couton p.557

¹⁹ *Idem*

dans des flammes sortant du don. Créon ainsi que Cléone, la suivante de Créuse, courent à son secours, mais le premier se voit également pris par le feu. Ainsi tous les deux, roi et sa fille, meurent dans une agonie. C'est le roi, qui meurt le premier (Scène III) pour être suivi de sa fille (Scène IV). Or, celle-ci revoit encore son amant, Jason, qui était allé accompagné Pollux, l'argonaute, jusque hors de la ville. Un autre changement par rapport aux *Médées* des Anciens. Corneille avait besoin de retirer Jason de la scène pour pouvoir faire tuer Créuse et Créon, et faire venir l'argonaute juste au moment pour qu'il puisse entendre le dernier soupir de la princesse. Après ces morts, plus personne n'empêchera le dialogue entre Jason et Médée, représentant le *climax* de la pièce.

Revenons vers les paroles de Lebègue. Ce dernier évoque l'agonie de Créon, qui marque deux scènes consécutives, déjà mentionnées plus haut. Nous nous proposons tout d'abord une analyse du passage de la Scène II, Acte V (édition 1649²⁰) dont on examinera tout d'abord la forme du récit, la problématique de l'ordonnement des scènes et la question de l'esthétique. Cette dernière sera approfondie par l'analyse des retouches faites par Corneille dans le premier passage ainsi que dans celui où Créon meurt (Scène III, Acte IV). On conclura ce chapitre en s'intéressant aux passages qui, sans être mentionnés par Lebègue, ensanglantent également la scène.

3.1 Le suicide de Créon

Médée (1639, scène II, Acte V, v.1379-1387, éd. de la Pléiade Couton I. p.585-586)

Créon, Domestiques

Loin de me secourir, vous croissez mes tourments,
Le poison à mon corps unit mes vêtements,
Et ma peau qu'avec eux votre pitié m'arrache
Pour suivre votre main de mes os se détache.
Voyez comme mon sang en coule en mille lieux,
Ne me déchirez plus, bourreaux officieux,
Fuyez, ou ma fureur une fois débordée
Dans ces pieux devoirs vous prendra pour Médée. [...]

Est-ce un monologue ou une simple tirade? En effet, il n'est pas toujours aisé de distinguer entre ces deux formes du récit, car, comme le dit Jacques Scherer : « dans les pièces où les scènes sont liées, même imparfaitement, le

²⁰ COUTON, Georges: *Notice à son édition des Œuvres complètes de Pierre Corneille*. Paris: Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1980.

monologue s'inscrit dans le dialogue et la limite entre l'un et l'autre peut être délicate à tracer. »²¹ Ce qui est justement le cas de ce passage. Bien que Créon soit le seul personnage qui parle, il n'est pas le seul à occuper la scène. Par conséquent, il ne s'agit guère d'un monologue mais d'une simple tirade. Le fait qu'il n'est pas seul sur la scène mais accompagné d'une troupe de domestiques, qui, ainsi que le public voient le sang coulant, souligne non seulement l'atmosphère dramatique du moment, mais est également important au niveau esthétique.

Quant à la problématique de l'ordonnement des scènes, il faut savoir qu'à cause des changements, qui précèdent la Scène II, celle-ci deviendra dès l'édition de 1644, la Scène III. Naturellement, ce changement affectera ensuite également les scènes suivantes. La raison de ce changement, est sans doute de donner à Médée plus de place pour pouvoir délibérer sur la mort de ses enfants. Encore au vers 1374²² (« Entre deux passions demeure suspendue ») elle ignore quelle décision elle prendra. Néanmoins, le vers prochain (v. 1375²³), tout d'un coup tranche ses hésitations (« N'en délibérons plus, mon bras en résoudra ») et décide du sort de ses enfants, qui représentent avant tout le sang de Jason.

On en est arrivé enfin vers la question de l'esthétique. Dans cet extrait, Créon, tourmenté par des flammes ensorcelées et indigné des domestiques voulant l'aider, fait le récit de ses blessures. Ainsi, le public entend mais également aperçoit que Créon saigne. C'est lui même qui en donne preuve sur la scène. Selon Lebègue, c'est justement ce passage, qui, mettant en scène un héros furieux en train de saigner, qui représente un des traits majeurs du théâtre baroque. Or, Lebègue a-t-il entièrement raison ? Est-il interdit dans le théâtre classique d'ensanglanter la scène ? Que cela signifie-t-il ? En effet, les questions abondent et à vrai dire, après de longs débats amorcés déjà par les théoriciens grecs et latins, on ne connaît point toutes les réponses. Que sait-on, alors ?

Le fait d'ensanglanter la scène est lié à un tabou bien connu. Comme l'explique Emmanuelle Hédelin : « Le sang ne doit pas couler sur la scène policée et sobre du théâtre classique. »²⁴ Alors que ceci était commun durant la renaissance et le début du XVII^e siècle. Les tendances commencent à changer depuis l'année 1630 quand les *bienséances* gagnent progressivement le goût du public. On a déjà

²¹ SCHERER, Jacques: *La Dramaturgie Classique en France*. Paris: Nizet, 2001. p.253

²² Couton p.585

²³ Couton p.585

²⁴ HÉNIN, Emmanuelle: *Faut-il ensanglanter la scène? Les enjeux d'une controverse classique*, Littératures classiques, 2008/3 N°67. p.13

mentionné que le dix-septième siècle est celui où le théâtre connaît une révolution ample. Ce qui implique également le changement de goût des spectateurs. Plus de cadavres, meurtres, duels, viols, ou batailles sur la scène. « La politesse accrue du public contamine le spectacle. »²⁵ Il serait simpliste de limiter ce débat autour des *bienséances* car elles-mêmes reposent sur des bases frêles et des attitudes ambiguës.²⁶ Analysons alors les positions des théoriciens quant au sang sur la scène. Néanmoins, disons d'emblée, que leurs perceptions diffèrent largement pour ne pas dire s'opposent entièrement.

Emmanuelle Hédelin souligne que ce débat fut déjà soulevé durant la *Querelle du Cid* (1638) lorsque Scudéry attaqua vivement la pièce pour ne pas avoir respecté la règle, connue dès 1637, interdisant d'ensanglanter la scène²⁷. À celui-ci, Corneille répond plus au moins vingt ans plus tard dans l'Examen d'Horace : « D'ailleurs si c'est une règle de ne point ensanglanter [le théâtre], elle n'est pas du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment, il faut de grands déplaisirs, des blessures et des morts en spectacle. »²⁸ En faisant cette constatation, Corneille évoque clairement la définition du *pathos* dans la *Poétique*, dont plus particulièrement une seule expression « *les morts visibles* » (*én τό φανερῶ*)²⁹. Une appréhension différente de ce terme jouera un rôle important (on reviendra vers celui-ci plus loin). Pour l'instant il nous suffirait de constater que Corneille se range du côté d'Aristote et promouvoit les meurtres sur scène. De l'autre côté se place Horace, qui, lui, interdit à la *Médée* antique d'immoler ses enfants sur scène et condamne les dramaturges mettant en scène les violences. On propose encore une fois le passage qui montre Créon en agonie. On accompagne cette partie de retouches apparues dans des éditions ultérieures. Cet extrait démontre en pratique comment Corneille adhère à Aristote.

²⁵ Viala p.161

²⁶ Hénin p.14

²⁷ Hénin p.13

²⁸ Couton p.839

²⁹ ARISTOTE, *Poétique*. [en ligne]. [s.d], Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur: <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>>., XI, 1452.

Édition originale 1639

Loin de me secourir, vous croissez mes tourments,
Le poison à mon corps unit mes vêtements,
Et ma peau qu'avec eux votre pitié m'arrache
Pour suivre votre main de mes os se détache.
Voyez comme mon sang en coule en mille lieux,
Ne me déchirez plus, bourreaux officieux,
Fuyez, ou ma fureur une fois débordée
Dans ces pieux devoirs vous prendra pour Médée.

Éditions ultérieures 1644-1682

Loin de me soulager^a vous croissez mes tourments
Le poison à mon corps unit mes vêtements,
Et ma peau qu'avec eux votre **secours^b** m'arrache
Pour suivre votre main de mes os se détache.
Voyez comme mon sang en coule **à gros ruisseaux,^c**
Ne me déchirez plus, **officieux bourreaux,^d**
Votre pitié pour moi s'est assez hasardée,^e
Fuyez ou ma fureur vous prendra pour Médée.^f

C'est plus particulièrement le vers : « Voyez comme mon sang en coule en mille lieux. » (parenthèse : d'après certains dix-septemistes, dont par exemple Georges Forrestier, l'hyperbole, également présente dans ce vers, constitue un des traits de l'esthétique baroque³⁰), qui fait preuve de la lecture d'Aristote. Analysant la retouche (voir la colonne droite, lettre c), on s'aperçoit que l'approche cornélienne envers le débat traitant la question de savoir s'il faut ensanglanter la scène, reste semblable. Il y a toujours cette blessure, ce qui est d'après Corneille et Aristote inévitable afin d'émouvoir le public. Or, le sens est un peu différent. Tandis que le passage de la première édition de *Médée* (1639), met un accent sur l'ampleur de la blessure, les éditions ultérieures soulignent plutôt la gravité de cette dernière. Il semble alors que cette correction ainsi que celles (a,b,d) sont d'ordre stylistique. Quant aux retouches (e,f), ces dernières ont une importance particulière au point de vue de la *convenance* (voir le chapitre 3.2 *Parmi une pléthore de préceptes*).

Ce passage témoigne d'une différente interprétation du théâtre grec de Pierre Corneille. Celui-ci, suivant l'exemple d'Aristote, est persuadé que les meurtres ont effectivement lieu sur scène.³¹ Dans le but de réconcilier Aristote et la pratique théâtrale, les théoriciens échafaudent une différente interprétation de l'expression « les morts visibles » (*én tó phanerō*)³², « renvoyant à une visibilité autre que celle du spectacle. »³³ Cependant, cette approche nouvelle engendre une question. Si on ne peut pas représenter la mort, comment va-t-on faire savoir au public que le personnage est mort ? Castelvetro, théoricien et interprète d'Aristote, propose « sept réponses, en s'appuyant sur l'examen du corpus des tragédies grecques : il

³⁰ FORESTIER, Georges: *Introduction à l'Analyse des Textes Classiques*. Paris: Armand Colin, 2012. p.18

³¹ Hénin p.15

³² ARISTOTE, *Poétique*.XI, 1452.

³³ *Idem*

refuse le sens littéral de « morts sur scène », et y substitue une liste de stratégies de compensations »³⁴. De surcroît il a avancé une explication métaphorique du terme « morts visibles. » Celle-ci peut être également appliquée sur la mort de Créon. D'après Castelvetro, comme le remarque Hénin : les morts « célèbres » ou « nobles », mais aussi les morts « proches » nous purgent de la crainte de la mort. Plus loin, Hénin, souligne le fait, démontré par Castelvetro : « lors des agonies la souffrance physique n'est pas censurée et fournit même l'occasion de tableaux et de discours pathétiques. »³⁵ Voyons le passage où Créon, roi de Corinthe, meurt. Nous ajoutons également les retouches faites par Corneille dans les éditions ultérieures :

Médée (1639, scène III, Acte V, v.1443-1451, éd. de la Pléiade Couton I.p.587-588)

Édition originale 1639

Créuse

Et quoi ? vous me quittez !

Créon

Oui, je ne verrai pas

Comme un lâche témoin ton indigne trépas.

Il faut, ma fille, que ma main me délivre

De l'infâme regret de t'avoir pu survivre.

Invisible ennemi, sors avecque mon sang.

Créuse

Courez à lui, Cléone, il se perce le flanc.

Créon

Retourne, c'en est fait, ma fille. Adieu, j'expire,

Et ce dernier soupir met fin à mon martyre,

Je laisse à ton Jason le soin de nous venger.

Les corrections (1644 - 1682)

Créon

Oui, je ne verrai pas^f

Comme un lâche témoin ton indigne trépas.

Il faut, ma fille que ma main me délivre

De l'infâme regret de t'avoir pu survivre.

Invisible ennemi, sors avecque mon sang.

(Il se tue d'un poignard)

Créuse^a

Courez à lui, Cléone, il se perce le flanc.

Créon

Retourne, c'en est fait, ma fille. Adieu, j'expire,

Et ce dernier soupir met fin à mon martyre,

Je laisse à ton Jason le soin de nous venger.

Avant d'aborder l'analyse de cet extrait, il serait utile de revenir vers le début de la scène. Elle est ouverte par Créuse qui, soupirant de douleur, se rend compte que c'est surtout à cause de son envie mesquine de posséder de la belle robe de Médée, que son père ainsi qu'elle-même meurt (Créuse : « Je ne puis excuser mon indiscrete envie Qui donne le trépas à qui je dois la vie », voir le vers 1401-1402³⁶). Créon lui réplique en admettant qu'elle a commis une faute d'avoir exigé cette robe de Médée (« Si ton jeune désir eut beaucoup d'imprudence », voir le vers 1409³⁷), cependant il ajoute tout de suite qu'il devait être également aux

³⁴ *Idem*

³⁵ *Idem*

³⁶ Couton p.586

³⁷ *Idem*

aguets (« Ma fille, j'y devais opposer ma défense », voir le vers 1410³⁸). Par ces paroles, il revient vers la Scène III, Acte II, où il accorde volontiers à Médée un jour pour les préparations (« Pour en délibérer, et choisir le quartier, De grâce ma bonté te donne un jour entier », voir le vers 499-500³⁹). Et cela même après avoir été prévenu par Pollux, ami de Jason et l'argonaute, qui seul se méfiait des pouvoirs de Médée et savait qu'un jour de plus pourrait se montrer crucial. (Pollux : « Si vous ne craignez rien, que je vous trouve à plaindre », voir le vers 1142⁴⁰) Or, le roi se souvient de ses propres fautes, ce que d'ailleurs démontrent les vers suivants (« Je n'impute qu'à moi l'excès de mes malheurs, Et j'ai part en ta faute ainsi qu'en tes douleurs », voir le vers 1411-1412⁴¹). Hélas, il ne lui reste qu'à constater qu'au lieu de poursuivre des préparatifs pour le mariage de Jason et Créuse, ce seront les préparatifs pour les funérailles qu'il faudrait amorcer (« Ma fille, c'est donc là ce Royal Hyménée Dont nous pensions toucher la pompeuse journée ? », voir le vers 1416-1417⁴²). La tirade de Créuse en donne preuve car cette-dernière souffre de la douleur accrue et s'adresse à sa suivante pour la soutenir.

On est enfin arrivé vers notre extrait où Créon apercevant sa fille souffrir, décide de se tuer pour ne pas assister à sa mort. Bien que Créuse envoyasse aussitôt Cléone chez son père, celle-ci est venue trop tard pour l'empêcher de se suicider. Les dernières paroles de roi mourant sont un mélange de divers sentiments. D'un côté le soulagement et l'amour, de l'autre côté le désespoir et la vengeance.

Ayant toujours à l'esprit ce qu'affirmait Castelvetro par rapport à la mort d'un noble et la souffrance durant l'agonie, on peut finalement en conclure que même le meurtre sur la scène se accepte par les règles par une différente lecture de l'expression de « *morts sur scène*. »⁴³ Or, il ne s'agit pas, dans ce cas, d'un meurtre. Créon commet un suicide en se perçant le flanc (« Courez à lui, Cléone, il se perce le flanc », voir le vers 1448⁴⁴). Néanmoins, comme le souligne Hénin, même les suicides sont acceptés dans le cas où ces derniers sont des «morts généreux» et sont accompagnés de l'indication scénique « Il (Elle) se tue. »⁴⁵ C'est ce que Corneille fait dès l'année 1644 où il ajoute une didascalie (voir la colonne droite, lettre a).

³⁸ Couton p.586

³⁹ Couton p.557

⁴⁰ Couton p.578

⁴¹ Couton p.586

⁴² Couton p.587

⁴³ ARISTOTE, *Poétique*.XI, 1452.

⁴⁴ Couton p.588

⁴⁵ Hénin p.21

Quant au second changement (voir la colonne droite, lettre c) , celui-ci a été entrepris par Corneille dès l'édition 1644 et implique la suppression des paroles prononcées par Créon (« Ah! ma fille ! », voir le vers 1439⁴⁶) et Créuse (« Ah! mon père », voir le vers 1438⁴⁷) aussi bien que la suppression de la tirade de Cléone (voir le vers 1439-1442⁴⁸). C'était le respect de la *convenance* qui a poussé Corneille de supprimer ce passage (voir le chapitre 3.2 *Parmi une pléthore de préceptes*).

Bien que Lebègue ne fournisse pas d'autres exemples de violences dans *Médée*, on sait très bien que la pièce témoigne de plusieurs passages où la scène est « ensanglantée ». Si on respecte la chronologie des événements, c'est la mort de Créuse (Scène IV, Acte V) déjà explorée lors de l'analyse de la mort de Créon, l'infanticide de Médée (là il est impossible de le localiser d'une manière pointue car Corneille ne le mentionne pas exactement. Soit Médée a pu tuer ses enfants durant la Scène III, tout de suite après avoir délibéré sur ce sujet (Scène II), soit elle pouvait les immoler pendant la Scène IV pendant que Jason parlait avec Créuse mourante) et en définitive le suicide de Jason (Scène VI, Acte V). Commençons avec l'analyse de la mort de Créuse.

3.2 Le meurtre de Créuse

Comme on l'a constaté, la fille de roi meurt dans la Scène II, Acte V en présence de Theudas, domestique de Créon, et son amant, Jason. Ce dernier, ignorant entièrement les horreurs des scènes précédentes, est pétrifié par l'image qu'il voit (« Que vois-je ici, bons Dieux ! quel spectacle d'horreur ! », voir le vers 1468⁴⁹ et « Je vois, ou Créon mort, ou Créuse mourante », voir le vers 1470⁵⁰). Et le spectateur, aussi bien que le lecteur le comprend car la dernière fois qu'il était sur la scène (Scène IV, Acte III), personne n'était mort. Or, il est vrai que les circonstances sous lesquelles il quitte la scène pour accompagner son ami, Pollux, hors de la ville, ne sont pas convenables. Il laisse derrière lui une Médée enragée, capable de tout faire afin de se venger. En effet, le dialogue avec la magicienne est son dernier dialogue sur la scène jusqu'au moment où il ouvre la Scène IV de l'Acte

⁴⁶ Couton p.587

⁴⁷ *Idem*

⁴⁸ *Idem*

⁴⁹ Couton p.589

⁵⁰ *Idem*

V, en s'adressant à Créuse mourante. Sa voix tremble d'horreur aussi bien que de rage (« Ne t'en va pas, belle-âme, attends encore un peu, Et le sang de Médée éteindra tout ce feu », voir le vers 1471-1472⁵¹), il veut immédiatement venger la mort de sa bien-aimée et celle de son père. Toutefois, ce désir n'est pas partagé par Créuse, qui veut qu'il reste auprès d'elle au moins jusqu'à ce qu'elle meurt. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'elle ne souhaite pas que Jason la venge. Voyons le passage en cause :

Médée (1639, scène IV, Acte V, v. 1443-1451, éd. de la Pléiade Couton I. p. 590)

Créuse

Si Créuse eût jamais sur toi, quelque pouvoir
Ne t'abandonne point aux coups du désespoir;
Vis pour sauver ton nom de cette ignominie,
Que Créuse soit morte, et Médée impunie :
Vit pour garder le mien en ton cœur affligé,
Et du moins ne meurs point que tu ne sois vengé.
Adieu, donne la main, que malgré ta jalouse
J'emporte chez Pluton le nom de ton épouse,
Ah! douleurs! C'en est fait, je meurs à cette fois,
Et perds en ce moment la vie avec la voix.
Si tu m'aimes...

On y voit très bien que Créuse reconnaît en Jason les deux sentiments, qui agacent son esprit – le désespoir et le désir de la vengeance. Par ces paroles Créuse augure le dilemme du héros. Comme si elle savait qu'une fois morte, Jason voudra la suivre. Ce que démontrent d'ailleurs les vers suivants (Jason : « Ce mot [la fin de la tirade de Médée : « Si tu m'aimes »] lui coupe la parole, Et je ne suivrai pas son âme qui s'envole ? », voir le vers 1529-1530⁵²). Or, après avoir exprimée le désir d'être vengée, les paroles de Créuse sont coupées par l'assaut de l'extrême douleur.

Si on revient vers la constatation de Castelvetro par rapport à la mort d'un noble et la souffrance physique, qui engendre les discours pathétiques, on peut en conclure que la mort de Créuse, aussi bien que celle de son père se voit excuser par les théoriciens. (Non que Corneille cherche à persuader ces derniers car il avait sa propre vision de « *morts visibles* »⁵³, mais on peut très bien y voir le désir des doctes visant à réconcilier le point de vue aristotélien et la pratique théâtrale de l'époque). Toutefois, il est vrai que durant la mort de Créuse, on n'a aucune preuve que le sang tache la scène. Alors que pour le suicide de Créon, Corneille dit d'une

⁵¹ Couton p.589

⁵² Couton p.590

⁵³ ARISTOTE, *Poétique*.XI, 1452.

manière explicite que le sang coule sur la scène, la mort de Créuse est exempte d'une description sanglante. La fille du roi meurt des douleurs causées par le contact avec la robe empoisonnée, non pas, comme son père, d'un coup d'épée.

Cependant, les poisons versés sur la robe par Médée auraient également tué le roi. Le coup d'épée n'était effectué par Créon que dans le but d'accélérer sa mort pour ne pas assister à celle de sa fille. Ce qui est important, c'est que le spectateur ne voit pas les flammes, qui blessèrent d'une manière mortelle Créon et tuèrent Créuse. C'est alors que le feu invisible joue un rôle crucial non seulement au niveau dramaturgique mais également au niveau esthétique. Le public perçoit seulement cette terrible souffrance physique lors de l'agonie et n'apprend que par le récit des personnages que la robe est empoisonnée. Voilà en pratique l'essence du théâtre classique.

Afin de pouvoir revenir aussitôt vers le passage qu'on est en train d'examiner, on se limitera juste à quelques phrases et une courte citation par rapport à ce sujet. En bref, les mots, les phrases, les paroles, soucieux de respecter les unités (notamment celle de lieu), dépassent les bornes de l'hypothétique et deviennent la réalité et l'action. Comme le dit Jacques Scherer :

« On reproche souvent au classicisme, et dès le XVII^e siècle de faire preuve de partialité en faveur du récit, d'aimer mieux raconter que faire voir la réalité en action. Rien n'est moins exact. Toutes les fois qu'ils pensent qu'une action peut être mise en scène, les classiques préfèrent la représentation de cette action à son récit. Malheureusement plusieurs principes qu'ils tiennent pour essentiels prohibent souvent la représentation de l'action : le souci de respecter l'unité de lieu, la nécessité d'observer les bienséances et les vraisemblances écartent de la scène nombre de spectacles. » (Jacques Scherer, *La Dramaturgie Classique en France*, p.229)

Si, comme le souligne Jacques Scherer, on reprochait au théâtre classique (nous comprenons par ce terme les pièces à partir de 1660-1680) d'avoir souvent recours au récit, on reprochait au théâtre pré-classique (ou baroque, les théoriciens utilisent les deux termes pour désigner les pièces, qui pour des raisons diverses s'écartent de la norme et apparaissent surtout dans le premier tiers du XVII^e siècle) d'être trop audacieux.

Revenons vers l'analyse de notre passage. Après que Créuse meurt sur la scène, Jason commence une de ses plus longues tirades. Il s'agit en effet d'une tirade et non pas d'un monologue car Theudas ainsi que Cléone, même s'ils restent muets tout au long de la scène, sont également présents. D'ailleurs Jason, après une

brève crise de désespoir prévue par Créuse, s'adresse à eux et leur ordonne de prendre les corps de Créon et de Créuse. (Jason : « Vous autres, cependant, enlevez ces deux corps », voir le vers 1543⁵⁴). À ce point-ci Jason est résolu de venger son amante ainsi que son père (« Contre tous ces Démons mes bras sont assez forts », voir le vers 1544⁵⁵). Ses paroles sont saturées de colère et de désir de tuer celle qui est à l'origine de ses peines. (« Qui la [Médée] fassent mourir tant de fois sur leur tombe [Créuse et Créon], Que son coupable sang leur vaille une hécatombe », voir les vers 1550-1551⁵⁶). Et si par la suite il se montre irrésolu pour un moment, ce n'est que pour renforcer ses arguments et sa détermination. Jason met fin à ce dilemme en vertu d'une idée macabre. Ses propres enfants auraient dû devenir l'instrument de sa vengeance. L'idée d'immoler ses enfants est bien le produit de Corneille. Et comme le dit Couton : « Cela marque bien comment il [Corneille] a voulu surenchérir d'horreur par rapport à Sénèque et Euripide. »⁵⁷ Comme Médée dans la Scène II de l'Acte V, il est arrivé au point où le désir de vengeance a dépassé l'amour parental. Cependant, il y a une différence de taille entre la magicienne et l'argonaute. Tandis que la première, à la fin de sa tirade est résolue tuer ses enfants, le deuxième hésite toujours. Voyons le passage en cause :

Médée (1639, scène IV, Acte V, v. 1565-1569, éd. de la Pléiade Couton I. p. 591)

Jason

[...] C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature
 Il me faut immoler dessus leur sépulture,
 Que la sorcière en vous commence souffrir,
 Que son premier tourment soit de vous voir mourir.
 Toutefois qu'ont-ils fait qu'obéir à leur mère? [...]

Comme le souligne Couton, ce passage obscurcit davantage la fin de la pièce. Non seulement Médée voulait tuer ses enfants, mais également Jason ! Alors que Médée est connue et méprisée par les générations des spectateurs aussi bien que des lecteurs pour avoir commis le crime auquel une mère ne devrait même pas songer, personne ne parle dans ce contexte de Jason. Ce qui est évident. Comme on a déjà dit, Corneille est le premier à introduire le passage où Jason réfléchit sur le carnage de ses propres enfants. Et puis, tout en ayant cette idée, celle-ci reste bien hypothétique. On ne saurait jamais s'il allait commettre le même crime que Médée.

⁵⁴ Couton p.591

⁵⁵ *Idem*

⁵⁶ *Idem*

⁵⁷ Couton p. 1405

Le dernier vers de la tirade renforce davantage l'impossibilité de fournir une constatation directe. Jason, dont les sentiments d'un père ne sont pas encore surpassés par ceux d'un amant outragé se rend compte de l'innocence de ses enfants. Quoiqu'il en soit, ses considérations sont perturbées par les premières paroles de Médée dans la Scène V, Acte V, qui font preuve du carnage accompli.

3.3 Le meurtre des enfants

On est arrivé à l'avant-dernière mort de la pièce, le meurtre des enfants. Voici le passage en cause et les retouches dans les éditions présentées par Corneille :

Médée (1639, scène V, Acte V, v. 1570-1581, éd. de la Pléiade Couton I. p. 592)

Édition originale 1639

Médée

Lâche, ton désespoir encore en délibère?
Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.
Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes
Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes.
Heureux père et mari; ma fuite et leur tombeau
Laisse la place vide à ton hymen nouveau.
Réjouis-t'en, Jason, va posséder Créuse,
Tu n'auras plus ici personne qui t'accuse,
Ces gages de nos feux ne feront plus pour moi
De reproches secrets à ton manque de foi.

Jason

Horreur de la nature, exécration tigresse!

Les corrections (1644 - 1682)

Médée (en haut sur le balcon)^b

Lâche, ton désespoir encore en délibère?
Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.
Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes
Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes
Heureux père et mari; ma fuite et leur tombeau
Laissent^c la place vide à ton hymen nouveau.
Réjouis-t'en, Jason, va posséder Créuse,
Tu n'auras plus ici personne qui t'accuse,
Ces gages de nos feux ne feront plus pour moi
De reproches secrets à ton manque de foi.

Jason

Horreur de la nature, exécration tigresse!

Les trois premiers vers de la tirade prononcée par Médée (v.1570-1572⁵⁸, dont notamment le complément circonstanciel de temps « déjà » dans le vers 1572), sont la preuve que celle-ci devait entendre les contemplations de Jason. Elle lui montre d'un air altier les corps de leurs petits enfants, qui sont devenus l'instrument de sa vengeance. Si Jason n'était pas capable de surmonter ses hésitations, représentées notamment par la dernière question rhétorique (« Toutefois qu'ont-ils fait qu'obéir à leur mère ? », voir le vers 1569⁵⁹), Médée tout en passant par le même flottement, en était capable. En effet, encore dans la Scène II de l'Acte V, elle admet, que leurs enfants sont innocents (Médée : « Mais ils sont innocents;

⁵⁸ Couton p.592

⁵⁹ Couton p.591

aussi l'était mon frère » voir le vers 1357⁶⁰). Cependant, comme on peut constater, elle rajoute, dans le même vers, que son frère (poursuivant le bateau de Jason et Médée) était également d'un esprit candide et que cela ne l'avait pas empêchée de le tuer pour ne pas dire massacrer (Elle a jeté les morceaux de son corps dans l'eau pour ralentir le bateau de son père qui était aussi à leur poursuite). Comme elle pouvait aussitôt oublier les sentiments d'une sœur pour les désirs d'une maîtresse, de la même manière elle peut maintenant ignorer l'amour maternel pour les affections d'une femme outragée. Cette impétuosité des sentiments, démontrée tout au long de la pièce, permet à Médée d'agir avec de l'ironie aussi bien qu'avec de l'humour noir. Ce qui est le cas dans les quatre vers qui suivent où Médée proclame qu'en tuant les enfants et en quittant Corinthe pour Athènes (Car c'est là elle a reçu un asile de roi Ægée), plus rien n'empêchera Jason d'être heureux. Plus personne ne mentionnera qu'il a commis un adultère. Enragé par cet humour profondément noir et médusé par la brutalité du crime, Jason réplique en une seule phrase (« Horreur de la nature, exécration tigrasse ! », voir le vers 1581⁶¹)

Quant aux retouches, nous laissons de côté celle d'ordre stylistique (voir la colonne droite, lettre c) pour nous intéresser directement à celle, qui influence la compréhension de l'unité de lieu dans la pièce (voir la colonne droite, lettre b). Sachant que la question de l'unité de lieu ne représente pas le but de notre travail, on se limitera seulement à quelques phrases visant à résumer d'une manière concise l'approche de Corneille envers cette unité. Cette retouche conçue par Corneille dès l'édition de 1644, n'implique qu'une précision de l'unité de lieu. Autrement dit, la tirade qui suit cette retouche ne connaît aucun changement dans le contexte de cette unité, qui est respectée tout au long de la pièce au sens où Corneille l'entend.⁶² En effet Corneille, aussi bien que les autres dramaturges au début du siècle, souffre d'un manque sérieux de préceptes car comme le souligne Corneille, Horace ni Aristote n'en donnent une définition transparente et utilisable. Il est clair que l'unité de lieu est étroitement liée à l'action mais ce rapprochement est toujours relatif. Pour cette raison Corneille forge sa propre vision de l'unité de lieu qui se manifeste également dans *Médée*. Selon sa perception « ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. »⁶³ Or, il est évident, qu'une ville serait encore trop vaste.

⁶⁰ Couton p.585

⁶¹ Couton p.592

⁶² Couton p.1378

⁶³ CORNEILLE, Pierre: *Trois Discours sur le poème dramatique*. Paris: Éditions Flammarion, 1999.p.150

Pour cette raison, Corneille introduit « seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses [la ville] murailles ». ⁶⁴ Dans *Médée* l'unité de lieu est représentée au moins par trois lieux particuliers. La rue, qui devient une place publique sur laquelle donne le palais ⁶⁵ ; la grotte de la magicienne (citée par l'indication scénique donnée pour la Scène I, l'Acte IV, à partir de 1644) et la prison d'Ægée (Scène IV, Acte IV ⁶⁶, celle-ci n'est pas au goût de nombreux théoriciens). Où est alors le balcon de Médée ? Est-ce un autre lieu ou celui-ci représente le sommet de la grotte ? Selon Couton, les deux possibilités sont valables. Cependant il souligne qu'on ne sait point expliquer d'une manière précise l'absence des indications scéniques dans l'édition originale et leur apparence dans l'édition de 1644.

Revenons vers l'analyse de la mort des enfants. Bien que le meurtre des fils par une mère est un crime dont la brutalité n'a pas d'égal dont la pièce, le spectateur n'en aperçoit que les effets – les corps des fils. Ces derniers sont apportés sur la scène par Médée une fois le carnage accompli. C'est-à-dire que le spectateur aussi bien que Jason n'apprend que par la tirade que Médée fait au début de la Scène V, Acte V, qu'elles les a tués par un coup de poignard (« Ce poignard que tu [Jason] vois vient de chasser leurs âmes », voir le vers 1573 ⁶⁷). Cette stratégie qui implique une transposition des effets de la vue à l'ouïe, tout en conservant une part de visibilité et une prise sur le temps réel de la représentation, était proposée par Castelvetro dans le but de manifester la mort sans la représenter ⁶⁸. Le théoricien utilise pour cette stratégie le terme « des meurtres en voix-off. »

Or, avant Castelvetro, Horace parlait également des sensations auditives et visuelles. Il affirmait notamment que les deuxièmes sont plus efficaces que les premières. Pour cette raison il faut préférer l'ouïe à la vue ou le récit au spectacle ⁶⁹. Conclusion qui pourrait paraître contradictoire, mais qui, dans son essence ne l'est pas car le spectacle n'est pas toujours capable de fournir une imitation crédible. Ce qui est justement le cas des meurtres trop sanglants, qui empêchent le spectateur d'y croire. Comme le souligne Hénin : « Il faut bannir l'horreur non parce qu'elle engendrerait une répugnance physique, mais parce qu'elle engendre une répugnance

⁶⁴ *Idem*

⁶⁵ Scherer p.189

⁶⁶ Couton p.1385

⁶⁷ Couton p. 593

⁶⁸ Hénin p.15

⁶⁹ Hénin p.24

« à croire »⁷⁰ » On comprend alors mieux la raison pour laquelle Corneille a décidé de changer ce passage par rapport à Euripide, qui poussa sa Médée à tuer ses enfants sur scène. D'ailleurs Corneille le dit lui-même :

[..]« Il faut examiner en même temps si elle [l'action] n'est point cruelle ou si difficile à représenter, qu'elle puisse diminuer quelque chose de la croyance que l'auditeur doit à l'histoire et qu'il veut bien donner à la fable, en se mettant en la place de ceux qui l'ont prise pour une vérité. Lorsque cet inconvénient est à craindre, il est bon de cacher l'événement à la vue, et de faire savoir par un récit, qui frappe moins qu'un spectacle et nous impose plus aisément. C'est pour cette raison qu'Horace ne veut pas que Médée tue ses enfants » [...] (Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, p.116, d'après Emmanuelle Hénin, *Faut-il ensanglanter la scène*, p.25)

Par cet extrait la question de savoir s'il faut ensanglanter la scène, gagne une nouvelle perspective. Jusque là on discutait, dans la majorité des cas, seulement au niveau des *bienséances*. Or, pour acquérir une vision plus complexe, il est absolument indispensable de considérer également la notion de *vraisemblance*, quelque douteuse qu'elle soit.

Par ce récit Corneille reprend les paroles d'Horace et affirme qu'il est impossible de montrer certains spectacles d'une manière vraisemblable. Toutefois, cette constatation, comme on l'a déjà vu, ne veut point dire qu'Horace néglige les sensations visuelles qui émeuvent plus que les actes racontés une fois accomplis.⁷¹ Bien au contraire, il les préfère aux sensations auditives, mais dans le cas particulier d'infanticide de Médée, Horace dit qu'il faut se fier au récit.

Cependant, il y encore un autre aspect qu'il faut considérer lorsqu'on parle de la mort sur scène. À savoir celui de la purgation des passions. On a déjà constaté en analysant la mort de Créuse aussi bien que celle de Créon, que lors des agonies, des souffrances physiques d'un noble ou d'un proche purgent des passions des spectateurs. Ainsi la mort sur scène du roi Créon aussi bien que de sa fille, Créuse, se voit excusée. Pourrait-on envisager de la même manière le meurtre des enfants ? La réponse n'est point claire.

Corneille estime que la fonction primordiale des morts sur scène ainsi que d'autres violences est d'« émouvoir puissamment » et que les morts aussi bien que les violences se voient justifiés par la finalité du poème dramatique - la position de Corneille ne devrait pas nous étonner étant donné qu'on sait qu'il adhère à l'opinion d'Aristote.) L'auteur de *Médée* n'est pas seul à soutenir l'apparition de spectacles

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ Hénin p.23

lugubres sur scène.

De même La Mesnardière est persuadé qu'afin de provoquer l'étonnement et la pitié, on devrait représenter un grand nombre de spectacles épouvantables. Toutefois, La Mesnardière ajoute dans son ouvrage théorique, *Poétique*, qui paraît en parallèle avec *Médée* des règles qui visent à restreindre des crimes sur scène. Voici le passage en cause :

« Que si le Sujet est tel que le Principal personnage soit absolument vicieux, ce qu'on taschera d'éviter [...], il ne faut pas que ses crimes soient éxents d'un chastiment qui donne beaucoup de terreur; & mesme il faut s'il est possible, que les mauvaises actions paraissent toujours punies, & les vertues recompensées, non seulement en la Personne qui est la plus considérable, mais encore dans les moindres.»
«C'est en ce point-là que le Poëte doit penser à la Morale, donner beaucoup à l'exemple, & ne pas commettre les fautes que nous voyons en plusieurs Poëmes, ainsi que dans la Médée, où le héros est perfide, & l'Héroïne meurtière, non seulement du sang royal, mais de ses propres enfants, sans que l'une soit punie d'une cruauté si horrible, ni que l'autre soit chastié, pour le moins en sa personne, d'estre ingrat & infidelle. » (La Mesnardière, *La Poétique*, p.21 d'après Závřš Šuman, *Catégories exogènes vs catégories endogènes. Baroque et classicisme dans Médée de Corneille*, p.3)

La Mesnardière, comme on a constaté plus haut ne rejette pas les spectacles macabres. Or, cet extrait démontre que sa perspective n'est guère sans exigences. Sa démarche repose sur l'exemplarité du dénouement, qui doit respecter la Morale. En d'autres termes, il exige que les héros vertueux et la bonne conduite soient récompensés et qu'au contraire les personnages vicieux ainsi que les mauvaises actions soient toujours punis. Toutefois, soulignons que Médée n'est punie pour ses meurtres ni dans les pièces des modèles antiques ni dans celle de Corneille. C'est elle « quelque criminelle qu'elle soit qui triomphe »⁷². Ainsi, par cette restriction de sujets, on revient vers Horace qui affirme qu'il est impossible de montrer certains spectacles tout en respectant la *vraisemblance*, un des principes primordiaux du théâtre classique.

D'autres théoriciens s'alignent sur cette tendance de modérer des spectacles sanglants. Non pas qu'ils désapprouvent la position de Corneille et d'Aristote d'ensangler la scène, mais ils introduisent des limites. Emmanuelle Hénin fournit l'exemple de Beni.⁷³ Ce théoricien du théâtre classique « reconnaît un cas où l'horror empêche de susciter la terreur et la pitié : quand la victime est complètement innocente, le spectateur a tellement horreur du crime qu'il n'éprouve

⁷² Šuman *Catégories exogènes vs catégories endogènes. Baroque et classicisme dans Médée de Corneille*. p.4

⁷³ Hénin p.29

aucune purgation. »⁷⁴ Dans ce cas, comme souligne Beni, il faut préférer le récit. Quant aux meurtres des personnages innocents dans *Médée*, dont le carnage des enfants, ceux-ci sont racontés par le récit. On peut en donc venir à l'affirmation que Bénit prône *moderata nex*, ou le massacre modéré dans le but de modérer la cruauté. Ce point n'était pas accepté par Corneille.

Ce dernier, ayant sans doute lu la *Poétique* de La Mesnardière, explique dans la préface-dédicace accompagnant la version originale de la pièce, la raison pour laquelle il a décidé de nous donner « *Médée* toute méchante qu'elle est. »⁷⁵ En rapprochant la peinture et la poésie dramatique, Corneille met en relief le seul critère principal que le poète doit prendre en considération en imitant.⁷⁶ Il s'agit de la ressemblance. Celle-ci, rejetant tout embellissement et s'intéressant seulement à la peinture la plus fiable de la réalité, est pour Corneille la seule règle que le dramaturge devrait respecter. D'ailleurs Corneille le dit lui-même en décrivant d'abord le rôle de la ressemblance dans la peinture et ensuite dans la poésie dramatique : « Dans la portraiture il n'est pas question si un visage est beau, mais s'il ressemble, et dans la Poésie il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit. »⁷⁷ Corneille remplace l'exemplarité de La Mesnardière par la ressemblance. Si le poète veut créer l'effet de l'horreur, ce n'est pas seulement en punissant les mauvaises actions mais avant tout en soulignant leur laideur : « [...] et si elle [la ressemblance] veut nous en faire quelque horreur, ce n'est point par leur punition, qu'elle [la ressemblance] n'affecte pas de nous faire voir, mais par leur laideur [de mauvaises actions], qu'elle [la ressemblance] s'efforce de nous faire représenter au naturel. »⁷⁸ Ainsi, Corneille rejette en partie la logique de La Mesnardière, basée sur le respect de la Morale et l'exemplarité. Avant de tirer une conclusion passons rapidement à l'analyse de la dernière mort dans *Médée*.

⁷⁴ *Idem*

⁷⁵ Couton p.535

⁷⁶ Šuman *Catégories exogènes vs catégories endogènes. Baroque et classicisme dans Médée de Corneille*. p.4

⁷⁷ Couton p.535

⁷⁸ *Idem*

3.4 Le suicide de Jason

Après que Jason fut pétrifié un instant par l'horrible nouvelle que Médée lui avait communiquée aussi bien que par la façon dont la magicienne lui parlait (voir surtout les vers 1582-1585⁷⁹ saturés d'ironie et d'humour noir), l'argonaute retrouva l'ardeur qu'il posséda encore à la fin de la Scène IV du dernier acte. Son indignation est arrivée même au stade où il osa menacer la magicienne (« Quoi! Tu m'oses braver, et ta brutalité Pense encore échapper à mon bras irrité ? Tu redoubles ta peine avec cette insolence »⁸⁰). Cependant les paroles de Médée n'ont pas tardé à lui rafraîchir la mémoire et lui rappeler que c'était bien elle qui lui a garanti de si nombreuses victoires. Et quand Jason ignore cette vérité et veut tout de même venger les enfants aussi bien que Créuse et son père, elle monte dans un char tiré par des dragons. De là elle se moque de l'impuissance de Jason, qui ne peut point la suivre en ces lieux (« Que sert de t'emporter à ces vaines furies Épargne, cher époux, des efforts que tu perds, Vois les chemins de l'air qui me sont tous ouverts »⁸¹).

Parenthèse : c'est ce passage reflétant le fameux *deus ex machina* qui a été dénoncé par les théoriciens d'une manière unanime. Ils critiquèrent vivement le dramaturge pour avoir ignoré les trois règles principales du dénouement (la nécessité, la complexité, la rapidité) et pour avoir eu recours au hasard (représenté notamment par le *deus ex machina*).

Une fois dans le char, Médée se félicite d'avoir bien employé la journée qui lui a été accordée par Créon (« Enfin je n'ai pas mal employé la journée Que la bonté du Roi de grâce m'a donnée. »⁸²) Par cette constatation Corneille souligne le fait qu'il a bien eu soin de situer sa pièce en un seul jour. Médée termine sa tirade en évoquant le dilemme de Jason. Celui-ci, de peur de tourner le dos aux rois a plutôt commis un adultère. On en est venu enfin au monologue de Jason qui ouvre et clôt la Scène VI du dernier acte. Voyons tout d'abord le début du monologue :

⁷⁹ Couton p.592

⁸⁰ *Idem*

⁸¹ Couton p.593

⁸² *Idem*

Médée (1639, scène VI, Acte V, v. 1613-1623, éd. de la Pléiade Couton I. p. 593)

Jason

Ô dieux ! Ce char volant, disparu dans la nue,
La dérobe à sa peine, aussi bien qu'à ma vue;
Et son impunité triomphe arrogamment
Des projets avortés de mon ressentiment.
Créuse, enfants, Médée, amour, haine, vengeance,
Où dois-je désormais chercher quelque allégeance?
Où suivre l'inhumaine, et dessous quels climats
Porter les châtiments de tant d'assassinats ?
Va, furie exécration, en quelque coin de terre
Que t'emporte ton char, j'y porterai la guerre:
J'apprendrai ton séjour de tes sanglants effets,
Et te suivrai partout au bruit de tes forfaits.

Par cet extrait on revient de nouveau vers la conclusion qu'on avait faite après l'analyse de l'extrait de la *Poétique* de La Mesnardière qui souignait l'exemplarité du dénouement. Médée, bien qu'elle ait commis trois meurtres au cours d'une seule journée, arrive à échapper impunie (« Et son impunité triomphe arrogamment Des projets avortés de mon ressentiment »). À ce moment là commence la délibération de Jason. Tantôt il est résolu de venger la mort de ses proches (surtout quand il se rappelle de dernières paroles de Créuse), tout en admettant que cela impliquerait sans doute de suivre Médée dans des lieux lointains; tantôt il renonce tout désespéré à la suivre. Au final cette attitude l'emporte sur l'autre. Voici le passage en cause :

Médée (1639, scène VI, Acte V, v. 1649-1660, éd. de la Pléiade Couton I. p. 593)

Édition originale 1639

Jason

[...]Entreprendre une mort que le ciel s'est gardée,
C'est préparer encore un triomphe à Médée.
Tourne avec plus d'effet sur toi-même ton bras,
Et punis-toi, Jason, de ne la punir pas.
Vains transports, où sans fruit mon désespoir s'amuse,
Cessez de m'empêcher de rejoindre Créuse.
Ma reine, ta belle âme, en partant de ces lieux,
M'a laissé la vengeance ; et je la laisse aux dieux :
Eux seuls, dont le pouvoir égale la justice,
Peuvent de la sorcière achever le supplice.
Trouve-le bon, chère ombre, et pardonne à mes feux
Si je te vais revoir plus tôt que tu ne veux.[...]

Les corrections (1644 - 1682)

Jason

[...]Entreprendre une mort que le ciel s'est gardée,
C'est préparer encore un triomphe à Médée.
Tourne avec plus d'effet sur toi-même ton bras,
Et punis-toi, Jason, de ne la punir pas.
Vains transports, où sans fruit mon désespoir s'amuse,
Cessez de m'empêcher de rejoindre Créuse.
Ma reine, ta belle âme, en partant de ces lieux,
M'a laissé la vengeance ; et je la laisse aux dieux :
Eux seuls, dont le pouvoir égale la justice,
Peuvent de la sorcière achever le supplice.
Trouve-le bon, chère ombre, et pardonne à mes feux
Si je vais te revoir^a plus tôt que tu ne veux. (**Il se tue**)
[...]

Le tout premier vers met en valeur la désillusion de Jason. Il sait qu'il chercherait en vain à se venger de Médée, car celle-ci est protégée par Apollon. Ainsi il délègue sur les dieux tout en sachant qu'en se donnant la mort, il commet

l'un des plus graves crimes. Or, comme on a déjà dit les suicides sont acceptés par l'esthétique classique lorsqu'ils sont accompagnés des indications scéniques. Ce qui est le cas dès 1644 (voir la colonne droite, le dernier vers). Comme on a déjà évoqué, La Mesnardière parle dans ce contexte des « morts généreux », qui désignent les morts des personnages ayant agi à ce propos d'une mauvaise manière et auxquels le suicide sert de repentir. Michael Hawcroft a très bien souligné dans son récent article, *The Bienséances and their Irrelevance to the Death of Camille in Corneille's Horace*⁸³, les paroles de La Mesnardière : « Such characters and their suicides would be very suitable, in his view, for the arousal of pity and the fear⁸⁴ ». Respectant alors la logique des «morts généreux» évoqués par La Mesnardière, le suicide sanglant de Jason, qui advient quelques instants avant le tomber du rideau, se voit excusé de la même manière que le suicide de Créon (l'Acte V, scène II, nous répétons).

4. Parmi une pléthore de préceptes

En analysant les blessures de Créon, le meurtre de Créuse, le carnage des enfants et les suicides de Créon et de Jason, on peut en venir à la constatation que les violences tout en étant nourries par des passions dévorantes, doivent, elles aussi, se pencher aux règles des doctes. Cependant, ces dernières, à force de ne pas être définies d'une manière précise et laissant alors suffisamment de place aux diverses réinterprétations, ont su, à travers des siècles, revêtir des significations différentes de celles de leur origine. On a évoqué dans ce contexte la notion aristotélicienne « des morts visible s » (*én tó phanerō*⁸⁵) autour de laquelle on mena tant de discussions. Le premier camp fut représenté par les partisans d'Horace. Ce dernier, tout en admettant que les sensations, provoquées par la perception visuelle, émeuvent plus, admet que dans les cas des événements trop dénaturés (voir la célèbre interdiction faite à Médée « *Nec pueros Medea coram populo trucidet* »⁸⁶) le

⁸³ HAWCROFT, Michael: *The Bienséances and Their Irrelevance to the Death of Camille in Corneille's Horace*. Papers On French Seventeenth Century Literature, 2011 Volume XXXVIII N°75. (« *Les bienséances et leur insignifiance pour la mort de Camille dans la pièce de Corneille, Horace* », traduction Martin Balucha)

⁸⁴ *Idem* (« Les personnages de ce genre et leurs suicides seraient, selon sa perception [de La Mesnardière], propices à susciter la pitié et l'horreur », traduction Martin Balucha)

⁸⁵ ARISTOTE, *Poétique*. XI, 1452.

⁸⁶ BROWNE D., MANBY R. *The Works of Horace. Art Poétique v. 180 et 185* [en ligne]. [s.d]. Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur: <<http://books.google.cz>>.

dramaturge devrait se fier au récit. Castelvetro, s'appuyant sur cette perspective, expliquait le terme grec en ayant recours aux diverses stratégies d'élimination de la mort sur scène. Les deux théoriciens soutenaient leur avis en argumentant par le fait que dans le cas contraire (où on représenterait les horreurs sur scène), on risquerait de créer la discordance entre la perception et la réalisation (« The audience risks laughing at the discrepancy between what they see and what it is supposed to represent »⁸⁷)

La Mesnardière dans sa *Poétique* s'approche plutôt du camp aristotélien. Or, celui-ci tout en soutenant l'avis du théoricien grec qui justifie la mise en scène des actions violentes ajoute également des critères qu'il faut respecter afin de susciter la pitié et la fureur chez son auditoire. Comme on a déjà dit pour le cas de *Médée*, le poète devrait penser à la Morale et donner beaucoup à l'exemple. (*Médée* ne tenant pas beaucoup à ces préceptes fut alors critiquée par La Mesnardière). Si La Mesnardière parlait de la pitié et de la fureur comme des émotions que le poète devrait susciter chez son auditoire, il parlerait de l'horreur comme d'une émotion qu'il faut absolument éviter. Comme il le dit : « Un transissement odieux & une horreur désagréable, qui surmontent infiniment la terreur, & la pitié qui doivent régner l'une et l'autre & toutes deux s'il est possible dans la parfaite tragédie. »⁸⁸

Beni était également d'avis qu'il faut éviter l'horreur afin de susciter la terreur et la pitié, les affects inévitables au bon fonctionnement de la *catharsis*. Pour cela, il rejette les crimes où les victimes sont tout à fait innocentes. En interdisant au dramaturge de tuer les innocents, il revient vers le précepte imposé déjà par Aristote, qui exige qu'afin de garantir l'effet requis de *catharsis*, il faut absolument que les personnages coupables ne soient ni tout à fait bons ni entièrement méchants.⁸⁹

Dans quel camp peut-on alors trouver Corneille ? La réponse n'est point transparente. Le partisan d'Aristote, expliquait *én τό φανερῶ*⁹⁰ par la visibilité des morts qui était censée contribuer au pathos de la pièce. Or, sa conception du terme n'a pas été partagée par d'autres interprètes de la *Poétique*. Le philologue André Dacier reprochait au dramaturge une mauvaise lecture d'Aristote et affirma que la notion grecque « ne signifie pas précisément une chose exposée aux yeux, mais une

⁸⁷ Hawcroft *The Death of Camille's Horace: Performance, Print, Theory*. Papers On French Seventeenth Century Literature, 2011 Volume XXXVIII N°75. p. 455

⁸⁸ *Idem*

⁸⁹ Hénin p.29

⁹⁰ ARISTOTE, *Poétique*. XI, 1452.

chose, dont on voit des marques, qui ne permettent pas d'en douter »⁹¹
L'appréhension différente de Corneille du terme grec lui permettait alors d'ensanglanter la scène. En fait, d'après le dramaturge les Anciens n'interdisent guère aux poètes d'éviter le sang sur scène car il produit l'effet violent, indispensable pour le *pathos* de la pièce. C'est ainsi qu'il sape l'existence de la règle, évoquée par Scudéry lors de la *Querelle du Cid* qui défendrait aux dramaturges de commettre les morts sur le théâtre. Toutefois, la position de Corneille est plus voilée et bien plus difficile à cerner. Si Corneille soutenait l'avis d'Aristote quant aux morts sur scène, dans les cas extrêmes (voir le meurtre des enfants) il reconnaissait l'avis d'Horace préférant le récit au spectacle. Selon l'exemple du théoricien latin, il prône la crédibilité de la représentation. Michael Hawcroft souligne l'approche de Corneille : « It is possible to depict on-stage death as long as it does not damage the illusion of reality »⁹². Corneille donne alors la primauté surtout à la *ressemblance historique*. C'est-à-dire à la crédibilité de la réalisation, à ce que les personnages soient fidèles à leurs modèles antiques, universellement connus.⁹³ Dans ses *Discours* Corneille le dit lui-même : « Qui peindrait Ulysse en grand guerrier, ou Achille en grand discoureur, ou Médée en femme soumise, s'exposerait à la risée publique. »⁹⁴

Cependant cette règle concerne surtout les héros principaux connus très bien du public. Pour ce qui concerne des personnages secondaires dont le comportement n'est pas si flagrant et ne ressort pas autant dans les fables, les dramaturges peuvent les soumettre aux lois de l'esthétique. Corneille ne respecte pas seulement la *ressemblance* au niveau des personnages, mais également au niveau des actions. Michael Hawcroft met en évidence l'attitude de Corneille : « Corneille's view is that a well-known event has to be retained, but it can be presented in such a way as to make it more appropriate for performance on stage. »⁹⁵ Cette autorité de la *ressemblance* chez Corneille implique la présence des spectacles macabres sur

⁹¹ Hénin p.16

⁹² Hawcroft *The Death of Camille's Horace: Performance, Print, Theory*, p.458, (« Il est possible de représenter la mort sur scène tant qu'elle ne nuit pas à l'illusion de la réalité », traduction Martin Balucha)

⁹³ Šuman *Interprétation du khrèstos aristotélicien (La Poétique, chapitre XV): La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramturgie cornélienne dans Médée*. p.1

⁹⁴ Corneille p.82

⁹⁵ Hawcroft *The Death of Camille's Horace: Performance, Print, Theory*. p. 459 (« L'avis de Corneille était que l'événement connu doit être gardé, mais ce dernier peut être démontré de manière à ce que la représentation soit plus appropriée pour la scène », traduction Martin Balucha)

scène aussi bien que la critique des théoriciens reprochant au dramaturge de négliger la règle de la *bienséance*.

Mais qu'est-ce qui est bienséant ? Le fait de ne pas commettre des meurtres sur scène ? Bien qu'on utilise souvent la notion de *bienséance* au XVII^e siècle, de nouveau, comme pour le cas du terme grec *én tó phanerō*⁹⁶, ou pour la notion clef de l'esthétique classique, la *vraisemblance* (on reviendra vers celle-ci), on manque de définitions précises délimitant sa vraie nature. Ainsi, l'impossibilité de dire précisément ce qu'on entend par la *bienséance*, débouche sur plusieurs interprétations. Pour les dramaturges du XVII^e siècle, d'après Michael Hawcroft, la *bienséance* était une règle poétique, qui n'était point liée avec l'interdiction des violences sur scène. (« It was a strictly poetic concept; and it was entirely unrelated to the question of physical violence on stage »⁹⁷) On la comprend plutôt dans le contexte de la *convenance*, qui « définit une typologie de comportements vraisemblables d'un certain type de caractères selon un ensemble de critères restreints tels que l'âge, le statut social, le sexe etc. »⁹⁸ Le pionnier de cette vision de la *bienséance* au XVII^e siècle était Jean Chapelain. Ayant alors à l'esprit cet acception de la notion de *bienséance*, on comprend mieux la raison pour laquelle Chapelain dénonce dans *Les Sentiments de l'Académie Française sur Le Cid* (1637)⁹⁹, le comportement de Chimène n'étant point compatible avec la conduite d'une fille qui doit tout à son père (Il proclame que c'est une fille dénaturée – un personnage qui imite mal la nature). L'édition originale de *Médée* de l'année 1639 reflète plusieurs passages qui étant en disharmonie avec la convenance, furent corrigés par Corneille dans les éditions ultérieures. C'est le cas de la Scène V, Acte II (v.671-680¹⁰⁰), qui dans l'édition de 1639 met en scène un vieux roi amoureux (*Ægée*). Puisque l'amour est réservé seulement aux jeunes personnes et puisque ce sentiment nuit à la dignité d'un monarque (au moins dans la tragédie. Dans la comédie, on se sert souvent des vieillards amoureux – souvenons-nous par exemple d'Harpagon de Molière.), Corneille décide de supprimer ce passage dans les futures

⁹⁶ ARISTOTE, *Poétique*.XI, 1452.

⁹⁷ Hawcroft I *The Death of Camille's Horace: Performance, Print, Theory* p. 452 (« C'était un concept strictement poétique, qui n'était point lié à la problématique de la violence physique sur scène », traduction Martin Balucha)

⁹⁸ Šuman *Interprétation du khrēstos aristotélicien (La Poétique, chapitre XV): La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramturgie cornélienne dans Médée*.p.1

⁹⁹ Hawcroft I *The Death of Camille's Horace: Performance, Print, Theory* p. 452

¹⁰⁰ Couton p.562

éditions. Des retouches dans des éditions ultérieures (v.1386-7¹⁰¹, v.1439-1440¹⁰²) témoignent également de l'attitude changeante de Corneille vis-à-vis la question de l'esthétique. Toutefois, la conception de la *bienséance* n'a cessé d'évoluer.

Comme le souligne Michael Hawcroft, des critiques modernes ont tendance à avoir très souvent recours au tabou de la *bienséance* pour bannir du théâtre les spectacles lugubres.¹⁰³ C'est le cas de Bénédicte Louvat, qui affirme que : « ces situations de violences extrêmes, constitutives, par leur caractère extraordinaire et transgressif, de la tragédie, n'ont pas droit de cité sur la scène en vertu du respect des *bienséances* »¹⁰⁴ ; ou encore de John Lough : « The *bienséances* also ruled out the depiction on the stage of all forms of violent action, such as duels, battles and murders. »¹⁰⁵ Or, répétons, pour les dramaturges du début du XVII^e siècle, dont notamment Corneille, la règle qui leur interdirait de monter des spectacles violents sur scène n'existait pas.

On voit bien qu'en empruntant la notion de *bienséance*, dotée d'une pluralité de sens permettant de diverses interprétations, on n'avance guère plus loin dans la discussion des violences sur scène. Et qu'en est-il alors de la *vraisemblance*, mentionnée souvent en couple avec la *bienséance*?

Comme on a déjà évoqué, malgré la prolifération et l'importance cruciale que certains doctes attribuent à cette notion (voir l'abbé d'Aubignac : *La Pratique du Théâtre*¹⁰⁶), la signification de la *vraisemblance* est également voilée. Corneille désespère de cette indigence de définitions dans ses *Discours* :

« Il faut que le poète traite son Sujet selon le vraisemblable, et le nécessaire; Aristote le dit, et tous ses interprètes répètent les mêmes paroles, qui leur semblent si claires et si intelligibles, qu'aucun d'eux n'a daigné nous dire, non plus que lui, ce que c'est que ce vraisemblable, et ce nécessaire. » (Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, p.63)

Bien que Corneille reconnût dans cet extrait l'existence d'un principe qui règle le travail d'un dramaturge avec le sujet, tout de suite il met en évidence sa nature obscure, peu compréhensible. La définition de la *vraisemblance*, qui prône

¹⁰¹ Couton p.586

¹⁰² Couton p 587

¹⁰³ Hawcroft *The Bienséances and Their Irrelevance to the Death of Camille in Corneille's Horace* p.467

¹⁰⁴ *Idem*

¹⁰⁵ *Idem* (« Les bienséances ont également banni toutes formes d'actions violentes, comme les duels, les batailles ou les meurtres », traduction Martin Balucha)

¹⁰⁶ AUBIGNAC François Hédelin abbé d', *La Pratique du Théâtre*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011.p.123

un comportement conforme aux attentes du public, suffit aux besoins scolaires mais ne répond pas à toutes les questions esthétiques. Ainsi, comme pour le terme grec *én τό φανερῶ*¹⁰⁷, Corneille propose sa propre perception du vraisemblable, respectant surtout la *ressemblance*, l'Histoire et l'opinion des Anciens. Voici le passage concerné :

[...]« les grands Sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir, et aux tendresses du sang, doivent aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les Auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'Histoire, qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune, qui nous donne ces mêmes Auditeurs déjà tous persuadés. » (Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, p.64)

Il résulte de cet extrait que dans les cas de grands Sujets (voir *Médée*), quelle que soit alors la nature de la *vraisemblance*, ce n'est pas le souci de celle-ci qui devrait commander le travail du poète. C'est la triple influence de l'Histoire, des opinions des Anciens et du goût pour la ressemblance, qui est censée représenter l'autorité principale. D'ailleurs Corneille énonce lui-même une phrase plus tard où il affirme que quoique le sujet de *Médée*, reflétant une femme qui tue ses enfants, ne soit pas vraisemblable, il faut absolument respecter l'Histoire qui représente le modèle incotestable. Au cas où le dramaturge traiterait le sujet d'une manière divergente, ne tenant pas au modèle imposé par l'Histoire, il risquerait selon Corneille s'exposer à la risée publique. On en est venu de nouveau vers la *ressemblance*, qui préconisait surtout la crédibilité de la représentation. Cette même avis de Corneille avant d'être publié dans les *Trois discours sur le poème dramatique*, fut interprété dans la lettre à Monsieur P.T.N.G.¹⁰⁸ précédant *Médée*.

On peut alors constater que Corneille, au moins pour ce qui concerne *Le Cid* et *Médée*, laisse de côté la règle de la *vraisemblance* au profit de l'Histoire (dans le cas de *Médée*) et du vrai (dans le cas du *Cid*). Cependant dans ce dernier cas, ce ne fut qu'avec de nombreuses contestations.

Que peut-on alors dire de l'attitude de Corneille relative aux règles, dont notamment le trio *én τό φανερῶ*, la *bienséance* et la *vraisemblance* ? Pourrait-on affirmer comme certains critiques modernes¹⁰⁹, que Corneille au début de sa carrière manifeste l'indifférence envers les règles ?

¹⁰⁷ ARISTOTE, *Poétique*. XI, 1452.

¹⁰⁸ Couton p.535

¹⁰⁹ Forrestier, *Introduction à l'Analyse des Textes Classiques* p.13

On devrait se méfier de définitions simplistes, qui rejettent la possibilité de considérer plusieurs aspects. D'un côté, il est vrai que Corneille au début de sa carrière (insistons sur ce fait), méprise certaines règles tout en prenant compte de leur existence. C'est la cas de la *bienséance* perçue à l'époque surtout dans le contexte de la *convenance*. D'ailleurs, les retouches que Corneille entreprit dans les éditions ultérieures, font preuve que l'attitude de Corneille envers ce principe évolue. De l'autre côté, si Corneille fournit des explications différentes de certaines notions (comme par exemple du terme grec *én τό φανερῶ*¹¹⁰ ou de la *vraisemblance* ce n'est pas puisqu'il manque de respect aux principes des Anciens mais puisqu'ils n'ont pas utilisé des définitions suffisamment limpides pour prévenir d'autres interprétations. Le choix de Corneille d'interpréter différemment les principes où manquent des définitions précises est donc celui de chaque écrivain qui sait soutenir ses arguments. Ce en quoi Corneille excellait.

5. Conclusion

On a vu que le théâtre à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle voit des transformations importantes. À partir d'un genre ordinaire, il a su acquérir un statut, qui n'a été jusqu'à aujourd'hui égalé. Cette transition au niveau du genre littéraire était conditionnée par d'importants changements advenus au sein de la société. Progressivement, les dramaturges gagnent un meilleur statut social, on cesse de réprimander les acteurs, le goût pour la farce, la pastorale et la tragicomédie, représenté par la génération d'Hardy, laisse la place à l'intérêt croissant de la génération des théoriciens et des dramaturges pour les principes instaurés par les auteurs grecs ou latins. Comme on a signalé, ce déplacement peut être perçu comme le passage de l'esthétique baroque à l'esthétique classique. Or, ce raisonnement n'est possible qu'en ayant à l'esprit que la notion de baroque ainsi que celle de classique représentent des catégories exogènes établies par les critiques littéraires *à posteriori*. Et encore, le terme de baroque échappe à toutes tentatives d'élucider son caractère.

Dans ce contexte on a évoqué plusieurs conceptualisations du baroque, dont notamment celle de Jean Rousset, reposant surtout sur l'approche dérivée d'une

¹¹⁰ ARISTOTE, *Poétique*. XI, 1452.

analyse de plusieurs domaines artistiques. On a également mentionné la vision de Bruce Morissette, qui soulignait surtout le caractère chimérique de la notion.

Toutefois, ce fut la perception de Raymond Lebègue, mettant en évidence les traits du théâtre baroque dont spécialement celui s'intéressant au caractère des actions montrées sur scène, qu'on a choisi pour notre analyse dramaturgique. Cette dernière concernait plus particulièrement les morts violentes sur scène.

Ainsi, en mettant en perspective les avis des théoriciens (antiques, classiques et contemporains) aussi bien que les retouches faites par Corneille par rapport à l'édition originale de 1639, on a examiné le suicide de Créon et de Jason, le meurtre de Créuse et le carnage des enfants. Quant au premier suicide (celui de Créon), ayant eu recours aux principes démontrés par Castelvetro, on a pu constater que Corneille n'enfreint pas la doctrine classique, même s'il montre un personnage, qui meurt sur scène. De même, la mort de Créuse causée par les flammes invisibles (ayant un rôle crucial au niveau esthétique), est acceptée par les règles esthétiques. En ce qui concerne le meurtre de petits enfants, l'explication fut plus complexe. Après une rapide analyse du passage ainsi que celle des retouches, on a mis en avant le fait que les corps des enfants ne sont apportés sur scène qu'après la mort, qui a eu lieu hors scène. C'est cette technique de manifester la mort sans la représenter que les théoriciens appellent des morts en voix-off. Ce passage a été également interprété dans la perspective d'Horace, qui, prescrit à Médée antique ne pas immoler ses enfants. La logique que prône dans ce cas également Corneille, partisan d'Aristote. Évoquant également la question de la pitié on a mentionné la critique de La Mesnardière, blâmant Sénèque de ne pas tenir à l'exemplarité du dénouement et Beni, soulignant surtout l'innocence des enfants. Ce chapitre fut clos par le rappel de la ressemblance, la notion clef de l'esthétique cornélienne. Au final, on a évoqué le suicide de Jason, dont on a également constaté, comme pour les cas des représentations des morts précédents, qu'il ne contrarie pas les règles imposées par les Anciens.

Le dernier chapitre était censé expliquer l'attitude de Corneille envers trois maître-mots : *en tó phanerō*¹¹¹, la *bienséance* et la *vraisemblance*. On est venu vers la constatation que l'interprétation cornélienne de ces notions résulte surtout d'une différente lecture des principes instaurés par les Anciens. Ces derniers n'ayant pas fourni des définitions plus strictes, ont laissé suffisamment de place pour des futures

¹¹¹ ARISTOTE, *Poétique*.XI, 1452.

réinterprétations et donné ainsi lieu aux débats incessants sur le bien-fondé des préceptes.

L'analyse des morts sur scène ainsi que de l'attitude de Corneille envers les règles nous a permis de constater que *Médée* est une pièce régulière dans laquelle Corneille s'efforce de respecter la tradition instaurée par les théoriciens latins et grecs. Ces derniers, étant perçus par les dramaturges comme des modèles à suivre n'ont pas prescrit aux générations suivantes de bannir d'une manière unanime, les violences sur scène. Au contraire, ils les préconisaient dans la mesure où cela ne choquait pas les spectateurs..

Pour cette raison, la conceptualisation du théâtre baroque de Raymond Lebègue, dont notamment le trait analysé par ce travail, n'est pas valide. Le goût pour les violences sur scène ne date pas du début du XVII^e siècle. Si Corneille, dans *Médée* ensanglante plus la scène que les dramaturges dans le futur, c'est sa lecture des Anciens et le respect de l'Histoire qui le lui ordonne. À cette influence des Anciens il faut ajouter l'impact des pièces (dont plus particulièrement de la tragi-comédie) rédigées par les dramaturges à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle et le fait que la doctrine classique, qui vit son apogée entre les années 1660-1680, ne se répand que très lentement.

Par conséquent *Médée*, qu'on a mise en opposition avec les pièces rédigées à l'époque où la doctrine classique vit son époque d'or, ne peut pas être qualifiée comme une pièce entièrement classique. Il y a toujours dans *Médée* quelques écarts, représentés par les passages que Corneille corrige dans les éditions ultérieures. Ces corrections permettent de constater que l'approche, chez Corneille, des questions de l'esthétique évolue. Or, il serait douteux de les rassembler sous un dénominateur commun nommé le *baroque*.

6. Résumé

Studie se zabývá otázkou klasicistní a barokní estetiky. Vycházeli jsme z analýzy divadelní hry *Médeia*, která je Corneillovou první tragédií. Před ní se autor věnoval psaní komedií, které byly v průběhu šestnáctého století a i posléze ve století sedmnáctém velmi oblíbeným divadelním žánrem. Důvod přesunu Corneillova zájmu z komedie ke tragédii je zřejmý. Již Aristotelova hierarchie divadelních žánrů vyzdvihuje tragédii na její samotný vrchol a je tedy pochopitelné, že Corneille svou

divadelní tvorbu chtěl na tento pomyslný nejvyšší stupeň povýšit. K tomu mělo posloužit zpracování látky známé již od antiky díky stejnojmenným tragédiím napsaných Euripidem a Senekou. Nicméně na Corneillovu *Médeu*, která se hlásí ke svým antickým vzorům, nikoli však bezvýhradně, je nutné pohlížet skrze prizma literární tvorby konce šestnáctého a počátku sedmnáctého století. Na jedné straně je *Médea* ovlivněna žánry propagovanými generací autorů píšících na konci šestnáctého století, na straně druhé na ni má vliv generace klasicistních autorů, reagující na změny uvnitř společnosti a vracející se interpretací antických děl k tradicím. Tento přechod, který se snaží bakalářská práce vypořádat i v rámci Corneillovy divadelní hry *Médea*, je možné chápat i jako posun od barokní estetiky k estetice klasicistní. Avšak pouze v případě, pokud jsme si vědomi, že jak termín „barokní“, tak i termín „klasicistní“, jsou exogenními kritérii, kterým dala vzniknout literární kritika *a posteriori*.

Pro zodpovězení otázky, zda-li se *Médea* nachází na rozhraní dvou estetik, jsme se rozhodli nejprve pomocí různých přístupů nastínit problematiku spojenou s vytyčením barokních prvků. Představili jsme koncepcce Jeana Rousseta, Bruce Morisseta a Raymonda Lebègua, z nichž určující pro další směřování naší práce byl přístup posledně jmenovaného Raymonda Lebègua, člena Francouzské akademie věd. Z jeho koncepce barokní estetiky jsme vybrali prvek zaměřující se na zobrazení smrti a násilí na jevišti a aplikovali jej na první vydání *Médei*, pracovně označené za barokní. K zobrazení přechodu z barokní estetiky k estetice klasicistní jsme využili úprav, které Corneille ve svých hrách zpětně prováděl s cílem přizpůsobit je klasicistním pravidlům. K posouzení charakteru divadelní hry jsme rovněž využili názorů antických autorů, tehdejších a i moderních literárních kritiků. Tyto názory jsme rovněž aplikovali na pasáže zobrazující násilí na jevišti.

V první kapitole jsme se zabývali - v rámci analýzy smrti a násilí v *Médee*, sebevraždou krále Kreonta. S přihlédnutím na názor italského teoretika divadelní vědy a Aristotelova interpreta, Castelveta, jsme mohli konstatovat, že i přes Kreontovu smrt, odehrávající se na jevišti, Corneille klasicistní pravidla neporušuje.

Stejně tomu bylo i v druhé kapitole, soustředící se na analýzu smrti Glauke. Dcera krále Kreonta umírá po agonii způsobené neviditelnými plameny šlehajícími z šatů věnovaných Médeou. Právě fakt, že plameny nebyly na jevišti vidět, hraje nesmírnou roli v kontextu klasicistní estetiky.

Ve třetí kapitole jsme se věnovali Médein vraždě dětí. Jelikož se jedná o nejčastěji zmiňovanou pasáž a vyvrcholení celé tragédie, byl rozbor této části komplexnější. Po zběžném popisu činu, jehož se Médea dopustila, jsme zdůraznili další z Castelvetrových strategií, jak docílit vyjádření smrti bez jejího znázornění na scéně. Byla jí tzv. smrt *en voix-off*. Strategie, která na straně jedné umožnila Corneillovi zachovat pasáž představující podstatu celé divadelní hry, ale která na straně druhé znamená odklon od Euripidovy verze *Médei*. Vraždu dětí jsme následně interpretovali i z pohledu římského dramatika a kritika Aristotela, Horacia, jež se stavěl proti krvavému činu. Usmrčení synů jsme se snažili podrobit i kritériu soucitu, který měl velkou váhu v interpretaci Beniho, a kritériu příkladnosti, klíčovému pro přístup La Mesnardiera. Kapitulu jsme ukončili pojednáním o podobnosti, která je pro Corneille velmi důležitým termínem.

Poslední smrtí, jíž jsme se zabývali a u které jsme shledali, že není proti pravidlům předepsaným antickými autory, byla Kreonta sebevražda.

V závěrečné kapitole jsme se snažili vysvětlit Corneillův přístup ke třem ústředním termínům : *én tó phanerō* (smrt na jevišti), *bienséance* (přiměřenost) a *vraisemblance* (věrohodnost). Došli jsme k závěru, že Corneillovo chápání těchto termínů vychází především z odlišné interpretace pravidel postulovaných řeckými a římskými autory. Tím, že poskytli nedostatečně jasné definice, umožnili budoucím generacím různé interpretace jimi zavedených termínů a zavdali tak podnět k neutuchajícím debatám ohledně jejich samotné podstaty.

Analýza smrti na jevišti stejně jako Corneillův postoj k tradičním pravidlům, nám umožnily zkonstatovat, že *Médea* je tragédií navazující na antickou tradici. Řeční ani následně římské autoři, na něž dramatikové sedmnáctého století nahlíželi jako na vzory, nezakazovali zobrazovat násilí na jevišti. Ba naopak je propagovali v mezích, které nepohoršovaly publikum.

Z uvedeného důvodu jsme museli zavrhnout Lebègův koncept barokní divadelní hry. Násilí na jevišti není objevem počátku sedmnáctého století. Jestliže Corneillova *Médea* zobrazuje násilí více než budoucí divadelní hry, je to především z toho důvodu, že je pro Corneille důležitější návaznost a respekt obecně tradovaných pověstí. Charakter Corneillovy *Médei* je dále ovlivněn divadelními hrami objevujícími se na rozhraní šestnáctého a sedmnáctého století a v neposlední řadě i pozdějším nástupem klasicistní estetiky rozvíjející se především od roku 1660 do roku 1680.

Médeia tedy nemůže být pouze produktem klasicistní estetiky, ale reflektuje několik pasáží, které i přes pozdější úpravy dokazují, že Corneillova tvorba v průběhu století doznává určitého vývoje. Kdybychom však chtěli tyto úpravy včlenit pod společným jmenovatelem nazvaným barokní estetika, narazili bychom na nejasnost termínu tkvící v jeho nezměrné šíři.

7. Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*. [en ligne]. [s.d], Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur: <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm> >.

AUBIGNAC François Hédelin abbé d', *La Pratique du Théâtre*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011.

BOILEAU, Nicolas: *Art Poétique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

BROWNE D., MANBY R. *The Works of Horace*. [en ligne]. [s.d], Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur: <<http://books.google.cz>>.

COLLOGNAT-BARÈS, Annie: *Le baroque en France et en Europe*. Paris: Pocket, 2003.

CORNEILLE, Pierre: *Trois Discours sur le poème dramatique*. Paris: Éditions Flammarion, 1999.

COUTON, Georges: *Notice à son édition des Œuvres complètes de Pierre Corneille*. Paris: Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1980.

FORESTIER, Georges: *Essai de Génétique Théâtrale: Corneille à l'œuvre*. Genève: Librairie Droz S.A., 2004.

FORESTIER, Georges: *Introduction à l'Analyse des Textes Classiques*. Paris: Armand Colin, 2012.

HÉNIN, Emanuelle: *Faut-il ensanglanter la scène? Les enjeux d'une controverse classique*, Littératures classiques, 2008/3 N°67, p.13-32.

HAWCROFT, Michael: *The Death of Camille's Horace: Performance, Print, Theory*. Papers On French Seventeenth Century Literature, 2011 Volume XXXVIII N°75. p.443-464.

HAWCROFT, Michael: *The Bienséances and Their Irrelevance to the Death of Camille in Corneille's Horace*. Papers On French Seventeenth Century Literature, 2011 Volume XXXVIII N°75. p.465-479.

LEBÈGUE, Raymond: *La Poésie baroque en France*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1951, N°1-2, p.23.34.

LEBÈGUE, Raymond: *Origines et caractères du théâtre baroque français* [en ligne]. [s.d], Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur: <http://baroque.revues.org/252> >.

LA MESNARDIÈRE: *La Poétique*.(1640). Genève: Droz – Slatkine Reprints, 1972.

MORISSETTE, Bruce: *Structure de la sensibilité baroque*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1959, N°11. p. 86-103.

ROUSSET, Jean: *La littérature de l'âge baroque en France*. Circé et le paon. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

SCHERER, Jacques: *La Dramaturgie Classique en France*. Paris: Nizet, 2001.

SANTOS, Anna Clara: *L'esthétique baroque ou le théâtre du jeune Corneille*. [s.d], Dernière mise à jour. 2013-06-23 [cit. 2013-05-15]. Disponible sur: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10196.pdf>.

ŠUMAN, Záviš: *Catégories exogènes vs catégories endogènes. Baroque et classicisme dans Médée de Corneille*.

ŠUMAN, Záviš: *Interprétation du khrèstos aristotélicien (La Poétique, chapitre XV): La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramaturgie cornélienne dans Médée*.

VIALA, Alain: *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France. 1997.

ZUBER, Roger; CUÉNIN, Micheline: *Littérature française 4. Le Classicisme. 1660 -1680*. Paris: Arthaud, 1984.