



HAL
open science

“ La mort de Créon dans les Médée de Corneille et de Glover ou comment rendre supportable le meurtre d’un roi ”

Zoé Schweitzer

► To cite this version:

Zoé Schweitzer. “ La mort de Créon dans les Médée de Corneille et de Glover ou comment rendre supportable le meurtre d’un roi ”. Littératures classiques, 2008, 67, p.131-145. 10.3917/licla.067.0131 . ujm-02002053

HAL Id: ujm-02002053

<https://ujm.hal.science/ujm-02002053>

Submitted on 19 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA MORT DE CRÉON DANS LES *MÉDÉE* DE CORNEILLE ET DE GLOVER OU COMMENT RENDRE SUPPORTABLE LE MEURTRE D'UN ROI

Zoé Schweitzer

Armand Colin | « Littératures classiques »

2008/3 N° 67 | pages 131 à 145

ISSN 0992-5279

ISBN 9782908728583

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2008-3-page-131.htm>

Pour citer cet article :

Zoé Schweitzer, « La mort de Créon dans les *Médée* de Corneille et de Glover ou comment rendre supportable le meurtre d'un roi », *Littératures classiques* 2008/3 (N° 67), p. 131-145.

DOI 10.3917/licla.067.0131

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Zoé Schweitzer

La mort de Créon dans les *Médée* de Corneille et de Glover ou comment rendre supportable le meurtre d'un roi

Le meurtre d'un roi n'est pas une invention moderne : les poètes tragiques antiques en traitent déjà ; mais il pose un problème particulier à l'époque moderne où le régime est monarchique et le régicide un parricide impie :

Il ne faut pas oublier [...] que si le Sujet n'est conforme aux mœurs et aux sentiments des Spectateurs, il ne réussira jamais [...] ; car les Poèmes Dramatiques doivent être différents selon les Peuples devant lesquels on doit les représenter ; et de là vient que le succès n'en est pas toujours pareil, bien qu'ils soient toujours semblables à eux-mêmes. Ainsi les Athéniens se plaisaient à voir sur leur Théâtre, les cruautés et les malheurs des Rois, les désastres des familles illustres, et la rébellion des Peuples pour une mauvaise action d'un Souverain [...]. Au lieu que parmi nous le respect et l'amour que nous avons pour nos Princes, ne peut permettre que l'on donne au Public ces spectacles pleins d'horreur.¹

Dans les *Médée* d'Euripide et de Sénèque, Médée empoisonne Créuse, l'héritière du trône de Corinthe, provoquant du même coup la mort du roi Créon, contaminé par le funeste vêtement. Dans ces deux tragédies, leur mort est invisible des spectateurs. Le départ triomphal de Médée et l'absence de finalité politique du meurtre en renforcent le scandale, tandis que l'absence de fonction dramaturgique du crime conforte sa singularité : le meurtre de Créon n'est ni une relance de l'action tragique ni la condition nécessaire au dénouement, au contraire de la mort de Créuse qui

¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], l. II, chap. I « Du Sujet », éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 119-120. J.-M. Apostolidès cite une phrase un peu similaire de l'abbé d'Aubignac, dont nous n'avons malheureusement pas trouvé la source : « Porter la main sur un roi est un crime si grand "qu'il est impossible d'en soutenir la représentation" » (*Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1997, p. 15).

répond à une logique de vengeance passionnelle. Comment représenter un crime hautement condamnable et d'autant plus scandaleux qu'il est accompli en toute impunité, et par une femme ? C'est justement le statut dramatique singulier du meurtre de Créon qui fournit aux poètes tragiques des ressorts pour diminuer le scandale du régicide. Les dramaturges trouvent dans cette double inscription, politique et domestique, de la mort de Créon les ressorts mêmes de son acceptabilité : ils peuvent en infléchir la signification afin de le rendre plus supportable au public, sans bouleverser nécessairement l'intrigue générale. La représentation d'un Créon tyrannique induit une interprétation politique qui rend le meurtre supportable parce que le tyrannicide est susceptible d'être légitime ; présenter Créon comme le père de la rivale suggère, au contraire, qu'il s'agit plus d'un crime privé que d'un régicide. La difficulté conceptuelle à envisager le meurtre d'un roi soulève des problèmes particuliers. Le roi peut-il être tué sur scène et comment ? La mort du roi est-elle visible, ou uniquement le corps défunt ? Comment ménager une gradation du régicide à l'infanticide si le premier des deux crimes est déjà scandaleux ? Autrement dit, il s'agirait pour les dramaturges d'imaginer des solutions dramatiques et dramaturgiques permettant de tempérer ou d'éviter le scandale du régicide.

Après avoir relevé brièvement les constantes et les évolutions majeures dans le traitement du régicide à partir de quelques réécritures de *Médée*, du XVI^e au XVIII^e siècle, nous étudierons deux réécritures qui proposent un traitement du crime à la fois original et singulier : ce sont les *Médée* de Corneille² et de Glover³, datant respectivement de 1634 et 1761, composées dans des contextes politique et poétique très différents, mais toutes deux postérieures à des régicides réels⁴, si bien que le meurtre d'un prince n'est plus une fiction théorique comme au temps de la première *Médée* française au milieu du XVI^e siècle⁵.

Le régicide dans *Médée* : un crime problématique

Les *Médée* d'Euripide et de Sénèque se ressemblent tant par la place du crime dans l'intrigue que par les moyens utilisés par Médée pour l'accomplir. Dans les deux pièces, il s'agit d'un double régicide : Créuse, héritière du trône de Corinthe et rivale de Médée, meurt, puis c'est le roi son père qui succombe sous l'effet du poison. Nous nous intéresserons principalement à la deuxième victime, dont la mort ne saurait être justifiée seulement par la passion déçue de Médée et par la trahison conjugale de Jason. Pour parvenir à empoisonner ses deux adversaires, Médée utilise des objets qui lui appartiennent, ultime trace de son héritage colchidien et de

² P. Corneille, *Médée* [jouée en 1634-1635, publiée en 1639], *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, t. I.

³ R. Glover, *Medea*, Londres, H. Woodfall, 1761.

⁴ Rappelons en France l'assassinat d'Henri III en 1589 et celui d'Henri IV en 1610, et, en Angleterre, l'exécution de Charles I^{er} en 1649.

⁵ J. Bastier de La Péruse, *Médée* [1555], éd. M. Dassonville, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence / Paris, Olschki / P.U.F., 1989, 1^{ère} série, t. 1.

sa filiation solaire : dans les deux pièces, la magicienne emploie une couronne ou un bandeau, auquel s'ajoutent tantôt un voile (Euripide), tantôt un manteau et un collier (Sénèque). Preuves de l'origine royale et divine de Médée, la couronne est aussi l'emblème le plus lisible et le plus éclatant du pouvoir. Médée attaque le pouvoir avec les signes mêmes qui le caractérisent, ce qui n'est pas sans poser question : pourquoi utiliser des symboles monarchiques pour tuer la princesse et rivale ? et doit-on en inférer que la mort de Créuse et / ou de Créon détient une signification politique ?

En revanche, les œuvres divergent quant aux conséquences immédiates et concrètes du crime, et proposent deux récits très différents de la mort des protagonistes hors scène. Alors que dans la tragédie d'Euripide le poison ne tue que le roi et sa fille, dans la *Médée* latine⁶ il se répand sur toute la ville de Corinthe sous la forme de flammes que nulle eau ne parvient à éteindre. Ce ne seraient pas alors les seules personnes royales qui seraient mises à mal, mais bien la royauté elle-même dont le palais s'est effondré, dont le territoire même est menacé. Cette différence invite à envisager le meurtre de Créon de deux façons différentes : crime *ad hominem* ou bien crime politique qui viserait la ruine de la royauté. Quant au récit, c'est cette fois la tragédie grecque qui met en scène la situation la plus effrayante : alors que le récit du messager sénèque est bref, adressé au chœur et d'une visée essentiellement informative (apprendre l'événement funeste et décrire le feu qui s'est emparé de la ville), Euripide propose une situation dramatique propice à susciter la terreur. Médée est alors la destinataire du récit. Elle souhaite donc connaître tous les détails de la mort de ses ennemis, sans que cela soit aucunement invraisemblable : elle est avide d'entendre la réussite de son stratagème et les souffrances des deux protagonistes. Dans un récit riche de détails concrets, qui décrit avec précision les effets du poison sur les chairs, le messager souligne la gravité du crime de Médée : « Toi qui contre toutes les lois a commis un acte épouvantable [...] / Tu as attenté au foyer des rois⁷ ». L'étrangeté du poison est associée à un crime hyperbolique.

Par-delà leurs différences, les deux tragédies antiques présentent le meurtre de Créon par Médée comme un meurtre singulier, d'une rare violence, dont les enjeux politiques sont sinon complexes, du moins troubles, alors même qu'il est de peu d'effet pour la progression de l'intrigue.

La lecture de sept réécritures françaises et anglaises⁸, composées entre 1555 et 1779, permet de formuler quelques hypothèses. Rappelons tout d'abord les faits

⁶ Sénèque, *Médée*, trad. Fr.-R. Chaumartin, *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, t. I, v. 885-887.

⁷ Euripide, *Médée*, trad. P. Judet de La Combe et M. Gondicas, Chambéry, Édition Comp'Act, 2000, v. 1121 et 1130.

⁸ Éditions de référence : La Péruse, *Médée*, éd. cit. ; P. Corneille, *Médée*, éd. cit. ; Longepierre, *Médée* [1694], éd. E. Minel, Paris, Champion, 2000 ; Johnson, *The Tragedy of Medea*, Londres, R. Francklin, 1731 ; Glover, *Medea*, Stillingfleet, s.l.n.d. [Londres, 1765 ?] ; Clément, *Médée* [1779], dans *Recueil des meilleures pièces dramatiques faites en France*

dans ces différentes pièces. Chez La Péruse, le crime a lieu hors scène, une couronne permet à Médée de transmettre le poison, qui ne gagne pas la ville mais seulement le palais. Le récit du crime est adressé au chœur, Médée n'en est informée qu'ensuite, de telle sorte que le dramaturge évite une scène qui montrerait la satisfaction de la criminelle. Corneille est le seul dramaturge à représenter le double crime sur scène, mais Créon se suicide. La magicienne recourt à un poison sélectif dont les effets se limitent au roi et à sa fille. Longepierre conserve la sélectivité, mais gomme presque totalement le meurtre de Créon, qui est ainsi traité différemment de celui de sa fille : c'est Créuse mourante qui apprend à Jason, au cours d'un dialogue pathétique, la mort de son père qui a eu lieu dans la coulisse. Longepierre évacue ainsi le meurtre du roi : le corps est invisible, la mort n'est pas narrée, et toute trace de satisfaction de la criminelle a disparu, autant d'éléments qui nous semblent permettre de réduire le scandale d'un crime impie. Johnson, quant à lui, diminue très clairement la responsabilité de Médée. Si elle est bien la meurtrière de Créuse, elle n'est qu'indirectement l'auteur de celle de Créon : le père se suicide à la vue de la douleur de sa fille, sans être lui-même contaminé, à la différence du Créon cornélien. Dans la pièce plus tardive de Stillingfleet, Médée est à nouveau l'auteur des deux crimes qui ont lieu hors-scène, mais le récit de leur mort est fait à Jason : de facteur de réjouissance, le récit devient cause de déploration. La terreur suscitée par la meurtrière a fait place à la pitié pour la victime indirecte du crime. Clément poursuit l'entreprise de désresponsabilisation de Médée et de réduction du scandale : infanticide et régicide sont annoncés en même temps, puis Médée demande à Jason de la tuer pour lui épargner la douleur de vivre sans ses enfants, ce qu'il refuse pour la châtier. En représentant une mère coupable et repentante, le dramaturge procède à un renversement complet du dénouement antique. La *Medea* de Glover diffère significativement des autres tragédies : le crime n'est plus commis par la magicienne et se trouve placé au dénouement ; c'est pourquoi nous reviendrons plus tard sur ce cas complexe.

De cette recension, on peut déduire deux remarques, valables pour les œuvres des deux pays. D'une part, la culpabilité de Médée dans ce double régicide est progressivement atténuée, et parfois supprimée ; d'autre part, les tragédies accroissent la responsabilité de Créon tout en mettant à distance sa mort grâce à différentes solutions, par exemple en la distinguant nettement de celle de la rivale ou bien en faisant mourir le roi sous d'autres coups que ceux de Médée. De plus, aucune réécriture ne reprend le récit euripidéen qui montrait la satisfaction terrifiante de la criminelle. Est-ce le signe de la gravité particulière de ce crime ? Enfin, on observe une évacuation progressive de la mort : le meurtre a lieu hors scène, hormis chez Corneille, puis il se trouve également écarté des discours et des récits. Si la bienséance permet de comprendre l'abandon des détails crus et sanglants du récit grec, elle ne suffit peut-être pas totalement à justifier que la mort de Créon soit réduite à une information ou déplacée sur le terrain privé de la douleur familiale.

depuis Rotrou jusqu'à nos jours, ou le Théâtre français. Tragédies, t. III, Lyon, Grabit, 1780, p. 287-328.

Les modifications apportées aux tragédies antiques et les choix des dramaturges visent à réduire la portée politique du régicide ou bien à ôter au meurtre sa dimension politique, démontrant ainsi que le meurtre de Créon est susceptible d'être interprété dans une perspective politique. Le meurtre de Créon relève également d'un enjeu esthétique : comment rendre un poison magique vraisemblable ? comment représenter le corps du roi ? Il semble que deux solutions s'offrent aux poètes tragiques : soit retirer au crime toute dimension politique, soit le rendre légitime, plus encore s'il détient une signification politique.

La Médée de Corneille : portrait de Créon en tyran et en père

Le frontispice que compose Chauveau pour l'édition de 1660 met en valeur le régicide : ce ne sont pas les enfants qui gisent à terre au premier plan, mais le roi couronné que ses serviteurs emportent⁹. Le dramaturge a choisi, en effet, de représenter sur scène la mort du roi et de sa fille. Il s'agit donc d'allier au spectaculaire d'un double meurtre sur scène la vraisemblance nécessaire pour rendre le crime efficace. À quelles conditions le meurtre d'un roi peut-il être supportable alors même qu'ont eu lieu relativement récemment deux régicides (Henri III en 1589 et Henri IV en 1610), dont le dernier fut vivement condamné et que l'État monarchique, abstrait et centralisé¹⁰, a acquis sa forme moderne ? Le meurtre de Créon est conservé au prix de notables modifications qui visent à en réduire le scandale potentiel : la première consiste à convertir le régicide en tyrannicide, la seconde à représenter le meurtre comme un crime privé, tout en mettant l'accent sur la filiation divine de Médée, garante de sa surhumanité et condition d'un spectaculaire vraisemblable.

La théorie du tyrannicide légitime et le débat qui s'en est suivi n'ont plus la même actualité que dans la seconde moitié du XVI^e siècle, cependant ces spéculations retrouvent une actualité avec la publication en langue française des ouvrages de Rivadeneira¹¹ et de Mariana¹². Ce contexte intellectuel et politique réactive la possibilité, déjà en germe dans la *Médée* d'Euripide, de faire de Créon un tyran.

⁹ Le frontispice que réalise Chauveau pour la *Médée* de Sénèque traduite par Marolles (*Les Tragédies de Sénèque*, Paris, P. Lamy, 1660, t. I) montre au contraire les cadavres des enfants.

¹⁰ Q. Skinner, *Les Fondements de la pensée politique modernes* [éd. originale, 1978], trad. J. Grossman et J.-Y. Pouilloux, Paris, Albin Michel, 2001, p. 823 sq.

¹¹ P. Rivadeneira, S.J., *Traité de la religion que doit suivre le prince chrestien et des vertus qu'il doit avoir pour bien gouverner et conserver son Estat : Contre la doctrine de Nicolas Machiavel, et des Politiques de notre temps, traduit de l'espagnol par le P. A. de Balingnhem*, Douai, Jean Bogart, 1610 [1595 pour l'éd. originale en espagnol].

¹² P. J. Mariana, S.J., *De rege et regis institutione libri tre* [1599], Mayence, Balthasar Lippius, 1605.

Plusieurs éléments concourent à infléchir le meurtre de Créon vers le tyrannicide. Le premier réside dans les dénominations très péjoratives utilisées par différents personnages et en particulier par Médée. Celle-ci emploie le terme *tyran* dans ses deux acceptions (pouvoir usurpé et mode de gouvernement) : le premier sens qualifie Pélias (v. 470, 827), le second Créon dont Médée dénonce « la perfidie » (v. 365). Corneille lui-même porte un jugement sévère sur le personnage lorsqu'il évoque « la violence du roi de Corinthe¹³ ». De plus, selon Brumoy, le comportement de Créon n'est pas conforme à la *dignitas* : son attitude est « peu digne de la majesté Royale¹⁴ ».

Deux autres éléments sont plus complexes d'interprétation : le poison et la scène pendant laquelle Créon apostrophe ses serviteurs. La robe empoisonnée a été exigée par la princesse, qui l'obtient parce que Médée ne saurait refuser sans commettre « un nouveau crime¹⁵ ». En outre, cette robe prise à son départ de « Scythie¹⁶ » est la seule trace de la filiation royale de la Colchidienne. C'est pourquoi les circonstances mêmes de l'empoisonnement sont obscurément liées au pouvoir royal¹⁷. Le feu funeste est sélectif : il n'atteint que le roi et sa fille, épargnant tous les autres personnages susceptibles de toucher le vêtement.

Ne crains pas leur vertu, mon charme la modère,
Et lui défend d'agir que sur elle et son père¹⁸

¹³ Corneille, *Discours sur le poème dramatique, Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 122. Le mot de violence est particulièrement intéressant parce qu'il est utilisé par Juste Lipse pour définir la tyrannie : « *Quid ea <tyrannis> est ? Violentum unius imperium, praeter mores et leges* » (*Politicorum sive civilis doctrinae libri sex. Qui ad principatum maxime spectant [...] Quibus succedit, Adversus Dialogistam de una Religione liber, eiusdem Auctoris*, Paris, Leodegarium Delas, 1594). Le même mot est employé dans la traduction française des *Politiques* : « La tyrannie est la troisieme cause prochaine de la guerre civile. C'est la violente domination d'un, contre les coutumes et les loix. Je l'appelle violente, pource qu'en despit de tous les suiets le tyran recourt necessairement à ce lieu de refuge : & comme Senec[ue] chante en son Hercules furieux » (*Les Politiques de Iuste Lipsius : Comprenans en six livres la Doctrine qu concerne principalement le devoir du Prince & Magistrat Souverain, en temps de Paix & de Guerre, au gouvernement de l'Estat*, t. VI, chap. V, 2nde éd., Genève, P. et J. Chouet, 1613, p. 610).

¹⁴ P. Brumoy, *Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin et Coignard, 1730, t. II, p. 490. Il commente la réplique de Créon : « Gardes, empêchez-la de s'approcher de moi. » (II, 2, v. 375).

¹⁵ Corneille, *Médée*, IV, 1, v. 981.

¹⁶ *Ibid.*, II, 4, v. 573-574 : « Des trésors dont son père épuise la Scythie / C'est tout ce qu'elle a pris quand elle en est sortie ».

¹⁷ L. Marin est plus affirmatif encore quand il interprète la robe empoisonnée comme « une double perversion qui concerne directement la reproduction du pouvoir d'État » (« Théâtralité et pouvoir. Magie, machination, machine : *Médée* de Corneille », dans C. Lazzeri et D. Reynié (dir.), *Le Pouvoir de la raison d'État*, Paris, P.U.F., « Recherches politiques », 1992, p. 231-259). Nous nous écartons donc partiellement de son interprétation.

¹⁸ Corneille, *Médée*, IV, 2, v. 1065-1066.

dit Médée à la nourrice effrayée, et Créuse rappelle à son tour cette étrange propriété de la robe :

Ce brasier que le charme ou répand, ou modère,
A négligé Cléone, et dévoré mon père :
Au gré de ma rivale il est contagieux [...].¹⁹

Le feu ne se propage pas à la ville comme dans les *Médée* de Sénèque et La Péruse. Outre son habileté à la ruse et son art du poison, la Médée cornélienne qui parle d'un point de vue juridique²⁰ démontrerait ainsi qu'elle vise non pas la cité ou la monarchie en soi, mais les détenteurs présents du pouvoir. Néanmoins Médée tue d'abord une rivale plus qu'une princesse et la sélectivité vise explicitement ses ennemis, non les détenteurs de la couronne. La sélectivité renforce la cruauté de Médée tout en atténuant la portée subversive du geste qui perd partiellement de son sens politique.

Corneille invente une scène qui relance la tension dramatique tout en jouant avec les attentes de spectateurs qui connaissent l'intrigue antique : la douleur provoquée par le poison est telle que Créon est incapable de se maîtriser. Il craint sa propre « fureur » (v. 1385) et s'adresse à ses domestiques – muets – comme s'ils étaient des conspirateurs, pire des régicides : « bourreaux officieux » (v. 1384), « canailles infidèles » (v. 1389), « rebelles » (v. 1390), « traîtres » (v. 1391). Par les invectives employées, la scène s'apparente à un régicide fictif, et Créon, comme un tyran, semble entouré de serviteurs infidèles qui ne cherchent qu'à lui nuire. En donnant à entendre ce que serait l'attaque conventionnelle d'un tyran, Corneille souligne implicitement la singularité du crime de Médée. Cette scène permet également de distinguer les deux victimes de Médée : le roi emporté par la fureur méconnaît ses ennemis puis se tue, tandis que la princesse se consume tout en entretenant un dialogue pathétique avec son amant.

S'il s'agit bien du « meurtre de deux rois » comme Créon le dit peu avant de mourir (v. 1346), la divergence de traitement dramaturgique entre les deux crimes nous semble cependant permettre d'édulcorer la violence d'un double régicide : la mort de Créuse est avant tout le résultat de la passion vengeresse d'une épouse abandonnée, s'inscrivant ainsi dans la série des crimes passionnels. Il est d'ailleurs révélateur que la plupart des dramaturges postérieurs reprennent ce procédé de différenciation.

¹⁹ *Ibid.*, V, 4, v. 1485-1487.

²⁰ Pour une approche de Médée comme figure du droit, nous renvoyons à Chr. Delmas, « Médée figure de la violence dans le théâtre français du XVII^e siècle », *Pallas*, n° 45, 1996, p. 219-228 (repris dans *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, F. Népote-Desmarres éd., Toulouse, S.L.C., 2002) ; et, pour une étude de l'État dans *Médée*, à H. Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles lettres, 1994, p. 253 sq.

Il semble cependant que cette représentation de Créon en tyran soit d'une efficacité limitée : elle a peu de succès chez les dramaturges français postérieurs de la fin du XVII^e siècle, pour lesquels la notion de tyrannie a largement perdu de son intérêt, et l'abbé d'Aubignac juge invraisemblable la représentation d'un roi tyrannique²¹. De plus, la tragédie cornélienne n'est pas sans ambiguïté. En effet, Égée et Médée recourent au même procédé du coup d'État pour vaincre le roi de Corinthe²². Dès lors, la tension entre le bon roi et le mauvais tyran est moins nette qu'il n'y paraissait tout d'abord, comme si finalement les deux princes usaient tous deux de violence pour parvenir à leurs fins²³. Le rapprochement est d'autant plus sensible que tous deux échouent : Égée est défait par Jason, Créon par Médée²⁴.

Pour rendre le crime supportable, Corneille recourt à une deuxième solution, qui consiste à déplacer le double crime sur le terrain privé : ce n'est pas tant la princesse que la rivale qui est tuée, ce n'est pas tant le roi que Médée assassine que le père de son ennemie. Plusieurs arguments viennent étayer cette hypothèse. Le premier repose sur l'inversion chronologique des deux morts : alors que dans les deux œuvres antiques, la mort de Créuse précédait celle de Créon, suivant en cela l'ordre de contamination par le poison, Créon meurt en premier dans la *Médée* cornélienne. Ainsi, la tragédie met plus en valeur la mort pathétique de la princesse qui précède de peu l'infanticide, évitant de conclure le double meurtre par celle du roi.

D'autre part, certains éléments susceptibles d'orienter l'interprétation du crime de Médée vers le geste politique sont en partie évacués. Ainsi, ce n'est plus une couronne qui transmet le poison mais une robe, comme si symboliquement il s'agissait davantage d'une rivalité féminine (et l'on se souvient que Créuse demande à Médée cette robe qu'elle lui envie) que d'un crime politique. Plus discrètement, les nominations utilisées dans les différentes scènes de mort mettent l'accent sur les liens familiaux qui unissent les deux victimes plus que sur leur statut politique dans la cité. La qualité régaliennne est de cette façon mise à distance au moment même de la mort. Par exemple, la scène où Créon meurt sous les yeux de sa

²¹ D'Aubignac, *op. cit.*, p. 120 : « nous ne voulons point croire que les Rois puissent être méchants, ni souffrir que leurs Sujets, quoiqu'en apparence maltraités, touchent leurs Personnes sacrées ni ne se rebellent contre leur Puissance, non pas même en peinture ; et je ne crois pas que l'on puisse faire assassiner un Tyran sur notre Théâtre avec applaudissement ».

²² Pour l'analyse de la tentative d'enlèvement que conduit Égée au mépris de la volonté de la princesse, voir l'étude de L. Marin, art. cit., qui la compare à un coup d'État.

²³ Pour une étude de *Médée* comme tragédie interrogeant le lien nécessaire du pouvoir à la violence, nous renvoyons à H. Merlin, *op. cit.*

²⁴ D'autres éléments pourraient également être évoqués qui semblent attester la difficulté à représenter un roi en tyran au début du XVII^e siècle : les corps royaux défunts ne sont pas réduits en cendres comme dans les œuvres théâtrales antérieures et les effets du poison sont invisibles et décrits en termes abstraits, sauf par Créon lui-même (V, 2). Ainsi, symboliquement, l'intégrité des corps n'est pas atteinte.

filles multiplie les qualifications affectives²⁵ ; cette couleur familiale est renforcée par le mobile du suicide de Créon : il ne saurait supporter la souffrance de sa fille. Corneille montre la mort d'un père plus que d'un roi, d'une amante plus que d'une princesse.

Toutefois, l'efficacité théâtrale de ces scènes s'avère limitée :

Ce spectacle de mourants m'était nécessaire pour remplir mon cinquième Acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres ; mais à dire le vrai, il n'a pas l'effet que demande la Tragédie, et ces deux mourants importent plus par leurs cris et par leurs gémissements qu'ils ne font pitié par leur malheur. La raison en est qu'ils semblent l'avoir mérité par l'injustice qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'Auditoire qu'on excuse sa vengeance après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari, et qu'on a plus de compassion du désespoir où ils l'ont réduite que de tout ce qu'elle leur a fait souffrir.²⁶

Comment réussir à rendre pathétique la mort de ceux qui ont été présentés comme méchants ? Les quatre premiers actes rendent inefficace le dernier²⁷.

Les deux solutions considérées jusqu'à présent pour rendre le régicide supportable semblent parfois se cumuler. Ainsi le suicide de Créon pourrait être interprété comme un acte impie que seul un tyran peut commettre, mais il s'agit surtout du geste d'un père incapable de supporter la vue de la souffrance de sa fille. Cependant, les deux solutions adoptées par Corneille – montrer le roi et sa fille sous des jours très différents et solliciter envers eux des affects et des réactions antagonistes de la part des spectateurs – paraissent se nuire mutuellement et ne pas suffire à atténuer le scandale. Pour rendre le crime supportable, donc efficace, il faut encore que celui-ci soit inévitable, autrement dit que la meurtrière soit invincible.

La magie semble la condition de possibilité de « la mort de *deux* Rois » (v. 1423) : seul un personnage aux pouvoirs démesurés et partiellement divins est en mesure d'éliminer les rois sans que cela soit ni incroyable, ni insupportable. Il s'agit

²⁵ Corneille, *Médée*, V, 3. On relève les syntagmes suivants : « cher auteur de mes jours » (v. 1396, à l'ouverture de la scène), « ma fille » (v. 1410, 1417, 1439, 1445) ; ou encore la stichomythie pathétique : « Ah ! ma fille ! / Ah ! mon père ! » (v. 1439). Une analyse analogue pourrait être menée pour la scène suivante qui réunit Créuse et Jason éplorés.

²⁶ Corneille, *Médée*, « Examen », éd. cit., p. 539-540.

²⁷ Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre, il semble cependant que cette scène soit d'une grande utilité. Le meurtre de Créon sur scène permet d'éprouver deux éléments majeurs de la poétique tragique : d'une part, le problème de la coïncidence ou de la discordance entre le caractère et la situation à jouer ; d'autre part, la questions de la visibilité et de l'audition. Il s'agit ici de répartir habilement les deux procédés : dire l'effet intérieur du poison tandis que la vision de ses effets sur le corps est limitée puisque la flamme en demeure invisible, manifestant ainsi le refus d'un discours illustratif (au contraire de ce qui existe fréquemment dans la tragédie antique).

donc tout d'abord de rendre la magie vraisemblable au spectateur c'est-à-dire invisible. Corneille justifie dans cette perspective les « brasiers secrets » (v. 1336) qui s'emparent de Créuse pour la consumer :

J'ai feint que les feux que produit la robe de Médée, et qui font périr Créon et Créuse étaient invisibles, parce que j'ai mis leurs personnes sur la Scène dans la Catastrophe.²⁸

Dès lors, le tableau formé par le corps défunt de Créon et Créuse souffrante constitue certes un « spectacle d'horreur » selon les termes de Jason (v. 1468), mais qui ne suscite ni l'horreur du spectateur, ni son incrédulité²⁹. La lutte est en effet par trop inégale entre Créon, Créuse et Médée pour que leur meurtre puisse ressembler à un crime banal.

La pièce multiplie les marques de la puissance de Médée. Outre ses talents de magicienne, Médée est également capable de recourir à un outil aussi surnaturel qu'un char ailé tiré par des dragons qu'elle obtient de son aïeul le Soleil. Au moment de son départ, elle rappelle la qualité royale de ses victimes :

Adieu, parjure, apprends à connaître ta femme,
Souviens-toi de sa fuite, et songe une autre fois
Lequel est plus à craindre ou d'elle ou de deux Rois.³⁰

Le personnage souligne son extrême puissance, telle que même des « rois » ne peuvent lutter contre elle. Jason à son tour commente la supériorité de Médée³¹ et avoue sa plus complète impuissance³² : il s'en remet aux dieux pour la châtier³³. La tragédie de Corneille opère donc un revirement majeur par rapport à son modèle latin, dans lequel Jason concluait sur la désertion des dieux. De la sorte, le dramaturge ne banalise pas les crimes accomplis par Médée, tout en évitant le scandale que pourrait susciter une impunité peu tolérable. Ainsi, ce sont les éléments empruntés au merveilleux qui conditionnent paradoxalement la vraisemblance, entendue en un sens plus idéologique, du meurtre de Créon.

L'évolution de la conception du théâtre, et, plus encore, le développement de la sensibilité, amènent à abandonner le « spectacle d'horreur » (Corneille) au profit de la « scène redoutable » (Glover).

²⁸ Corneille, *Médée*, « Examen », éd. cit., p. 539.

²⁹ On peut se demander si dans cette première tragédie Corneille ne cherche pas à éprouver les conditions de l'efficacité du crime sur scène. La mort des rois, parce qu'elle est un acte limite, permet d'explorer les conditions d'efficacité de la mort en spectacle.

³⁰ *Médée*, V, 5, v. 1610-1612.

³¹ *Ibid.*, V, 6, v. 1613-1616.

³² *Ibid.*, v. 1625-1628.

³³ *Ibid.*, v. 1649-1650.

La Medea de Glover : un tyrannicide légitime

La *Medea* de Glover présente d'emblée deux originalités : d'une part, la mort du roi conclut la tragédie, intervenant donc après l'infanticide ; d'autre part, ce n'est plus Médée qui en est l'auteur, mais le peuple assemblé³⁴, conférant ainsi à ce crime une signification politique. Les mutations radicales auxquelles procède Glover permettent de réunir des conditions d'accomplissement et des fins qui sont nécessaires à la légitimation d'un meurtre royal.

La scène de crime est « effroyable » (« *dreadful* ») selon le terme de l'un des personnages. En effet, pour signifier la gravité du meurtre d'un roi par ses sujets, Glover concentre de nombreux procédés permettant de souligner le caractère exceptionnel et terrifiant de l'événement, sans pour autant rendre pitoyable la victime ni montrer au spectateur la mort du roi, deux éléments susceptibles de ruiner l'effet tragique.

Le meurtre a lieu dans la coulisse, cependant le procédé du meurtre en voix *off* permet de maintenir l'intensité tragique³⁵. Les cris de la victime et de ses assaillants sont audibles et font l'objet de commentaires de la part des personnages, qui permettent aux spectateurs de suivre pas à pas le déroulement du combat³⁶. L'absence d'effroi des personnages présents sur scène, voire leur satisfaction au moment où le roi tombe, évite que le spectateur n'éprouve de l'horreur pour le crime ou de la pitié pour un personnage impie. Le principe du crime en voix *off* glosé depuis la scène n'est pas sans rappeler l'infanticide euripidéen, tandis que peu avant, l'un des personnages craignait que le roi ne fût assailli par des femmes en furie, ce qui évoque *Les Bacchantes*³⁷. Cet intertexte antique, s'il est repéré par le spectateur, nous semble se prêter à deux interprétations divergentes : il est susceptible de renforcer la tension dramatique ou bien de permettre la mise à distance du crime, parce qu'il souligne la fiction théâtrale.

La présence des dieux est un deuxième procédé, spectaculaire, pour manifester l'importance de l'événement. Tonnerre et éclairs, brusque assombrissement du ciel et retour rapide du soleil donnent au crime une dimension cosmique, tout en plaçant

³⁴ Glover poursuit le travail de disculpation de Médée entrepris dans plusieurs tragédies antérieures. Médée n'est plus l'auteur que d'un seul crime, le double meurtre de ses enfants, commis dans l'égarement.

³⁵ Glover, *Medea*, éd. cit., V, 6.

³⁶ *Ibid.* : « *The king's rash voice. He charges* » [« La voix téméraire du roi. Il charge »] ; « *Hideous roar* » [« Rugissement hideux »], « *I hear the clang of arms* » [« J'entends le fracas des armes »]. Les personnages interprètent ce qu'ils entendent et informent ainsi du cours de l'action : « *That shout denounces triumph* » [« Ce cri manifeste le triomphe »].

³⁷ La scène opposerait implicitement deux types de régicide antagonistes : l'un féminin, commis dans l'égarement, régicide terrifiant mais peu probable ; l'autre masculin, accompli en pleine conscience et qui, s'il ne rappelle pas nécessairement l'histoire nationale récente, est plus probable. Dans les deux cas cependant, les criminels ont le soutien de puissances divines, Bacchus dans le premier cas, Junon dans le second. Il semble que dans la pièce de Glover le régicide et le rôle des sujets ne soient plus de l'ordre de la fiction.

les dieux du côté du peuple. Le dramaturge conserve certes le char ailé du dénouement antique, mais celui-ci est à présent envoyé par Junon, garante du mariage et donc de l'ordre civil, qui met de cette façon à l'abri – et à l'écart ? – la fauteuse de trouble qu'est Médée. Enfin, le crime est soigneusement délimité par la prêtresse Théano, garante de la loi divine et principale opposante du tyran, qui est respectée de tous les Corinthiens et à laquelle s'en remettent les auteurs du crime. Elle proclame très explicitement la fin de la terreur une fois le crime achevé : « *the dreadful scene is clos'd*³⁸ ». Ainsi isolée, la violence du crime est circonscrite.

Glover accomplit un véritable tour de force : l'exécution du roi est terrifiante et efficace. Le dramaturge parvient ainsi à représenter un crime dont la violence n'est pas affadie sans susciter cependant le scandale, pour cela, il a recours à deux éléments : la présence des dieux et l'invisibilité du crime comme du corps défunt.

Pour rendre le crime acceptable, il faut également qu'il soit sans conteste accompli pour le bien de la cité, pour restaurer un ordre que le mauvais roi mettait en péril. Il s'agit donc tout d'abord de représenter le roi de manière indiscutablement négative. Dans la tragédie de Glover, tous s'accordent à dresser un portrait de Créon en tyran, y compris ses alliés qui se désolidarisent progressivement du personnage au fil de ses exactions³⁹. Le jugement est d'autant plus incontestable qu'il est partagé par les dieux. Les conditions sont réunies pour un tyrannique légitime, telles que les définissent les théoriciens⁴⁰ : Créon est tué collectivement, c'est-à-dire par la cité et non par un individu. Enfin, commis avec l'aval des dieux, le crime n'est plus impie. C'est ainsi que la tête du tyran est proposée à la prêtresse comme une offrande réparatrice :

We will bring,
If she so wills, the sacrilegious head
of our slain tyrant to her sacred feet.⁴¹

³⁸ Glover, *Medea*, V, sc. dernière.

³⁹ On trouve dans la bouche de différents personnages les formules suivantes : « *this tyrant's empty threats* » (III, 5) [« les menaces vides de ce tyran »], « *our suspicious tyrant* » (IV, 11) [« notre suspicieux tyran »], « *Creon [...] from impious violence* » (IV, 12) [« Créon, par une violence impie »]. Je traduis.

⁴⁰ Voir la position de Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique* (composée vers 1267-1273), le *Commentaire à la Politique d'Aristote*, le *Commentaire à l'Éthique d'Aristote*, le *Commentaire aux Sentences de Pierre Lombard* (composé vers 1254-1257) et le *De regimine principum*, ou *De rege et regno* (inachevé, composé vers 1265-1267) ; tous textes commentés par M. Turchetti dans *Tyrannie et tyrannicide, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, P.U.F., « Fondements de la politique », 2001, p. 267-274. Cette position favorable au tyrannicide n'est pas sans écho avec l'histoire anglaise puisque le Parlement avait voté en 1649 l'exécution du roi.

⁴¹ Glover, *Medea*, V, 7 : « Nous apporterons, si elle le veut, la tête sacrilège de notre défunt tyran à ses pieds sacrés » (je traduis).

Symboliquement tous les Corinthiens se retrouvent pour prêter allégeance à la prêtresse et demandent un nouveau roi. La *Medea* de Glover, au contraire de la plupart des autres *Médée*, s'achève sur un ordre retrouvé et une collectivité unie autour de son chef.

Nous voudrions à présent proposer une hypothèse. Il nous semble que l'intrigue, la représentation de Créon, et en particulier de sa mort, ne sont pas sans rappeler certaines configurations politiques évoquées par Hobbes dans le *Leviathan*⁴² quelques cent ans auparavant, et auxquelles s'est opposé Locke dans le *Deuxième traité du gouvernement civil*⁴³. Le premier pense que la cause la plus assurée de la guerre civile est le conflit entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel⁴⁴, et il en conclut que le pouvoir civil doit primer, alors que Glover, en partisan de la monarchie constitutionnelle d'inspiration lockienne, conclut sa tragédie par le triomphe de la prêtresse. Glover dénonce, en Créon et Aeson, des rois gouvernant sans contrôle et il présente le tyrannicide comme une action positive, alors que Hobbes est partisan d'un monarque absolu et condamne avec vigueur toute attaque contre le roi. Or, pour démontrer qu'attaquer le roi est par définition condamnable⁴⁵, quels qu'en soient les motifs, le philosophe convoquait l'épisode des Péliades :

And they || that go about by disobedience, to doe no more than reforme the Common-wealth, shall find they do thereby destroy it ; like the foolish daughters of Pel<ia>s (in the fable ;) which desiring to renew the youth of their decrepit Father, did by the Counsell of Medea, cut him in pieces, and boyle him, together with strange herbs, but made not him a new man. This desire of change, is like the breach of the first of Gods Commandements : For there God sayes, *Non habebis Deos alienos* ; Thou shalt not have the Gods of other Nations ; and in another place concerning Kings, that they are Gods.⁴⁶

⁴² Hobbes, *Le Leviathan* [1671], trad. G. Mairet, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

⁴³ Locke, *Deuxième traité du gouvernement civil* [1690], éd. B. Gilson, Paris, Vrin, 1985.

⁴⁴ Hobbes, *op. cit.*, chap. 29 (« De ce qui affaiblit l'État »), p. 486-487.

⁴⁵ Rappelons qu'Hobbes refuse la distinction entre *tyran* et *roi*, jugeant qu'elle ne relève pas des sujets et qu'elle ouvre la porte à des attaques qui ne peuvent qu'apporter le désordre dans le royaume : *op. cit.*, chap. 30 (« De la charge du représentant souverain ») ou 46 (« Vaine philosophie »).

⁴⁶ Hobbes, *Leviathan* [1651], II^e partie (« Of Common-wealth »), chap. XXX (« Of the Office of the Sovereign Representative »), éd. G. A. J. Rogers et K. Schuhmann, Bristol, Thoemmes Continuum, 2003, p. 267 ; trad. G. Mairet, p. 499-500) : « Quant à ceux qui ne font rien moins que désobéir pour réformer l'État, ils découvriront qu'en faisant cela ils le détruisent. Ils sont pareils aux filles folles de Pélée (dans la fable) qui, désirant restaurer la jeunesse de leur père décrépît, le coupèrent en morceaux, sur les conseils de Médée, et le firent bouillir en le mélangeant avec d'étranges condiments – mais il n'en fut pas rénové. Ce désir de changement est comme une infraction au premier commandement de Dieu qui dit *non habebis deos alienos*, tu n'auras pas les dieux des autres nations, et, ailleurs, au sujet des rois, il dit qu'ils sont des dieux ».

Cet exemple semble d'autant moins fortuit qu'Hobbes a traduit la *Médée* d'Euripide, unique œuvre dramatique du philosophe et malheureusement aujourd'hui disparue. Ces différents éléments nous amènent à suggérer l'interprétation suivante : en accord avec la pensée politique dominante en son temps d'un roi contrôlé par le parlement et sans pouvoir législatif⁴⁷, la *Medea* de Glover condamnerait la théorie absolutiste du pouvoir⁴⁸. La pièce interroge les déviances d'une telle conception et met en scène une résolution possible et violente du conflit, pour défendre une monarchie dont le roi serait soumis aux lois et préceptes divins⁴⁹ et dont les pouvoirs seraient limités⁵⁰.

Le meurtre d'un roi n'est donc pas un crime comme les autres. En recourant à des solutions plus ou moins originales, les dramaturges édulcorent la violence de ce parricide impie, condition nécessaire de sa vraisemblance et de son efficacité. Faire de Créon un roi dont les actions sont critiquables, mettre à distance le crime en ne montrant pas la mort du roi (à l'exception de l'hapax cornélien), distinguer le meurtre de Créuse de celui de Créon, et abolir finalement la responsabilité de Médée au profit d'une action accomplie par la victime (Johnson par exemple) ou voulue par les dieux et commise collectivement, tels sont quelques-uns des moyens employés. Les *Médée* de Corneille et de Glover se révèlent particulièrement intéressantes. Dans la première, le dramaturge infléchit le parricide vers le tyrannicide et la vengeance passionnelle. De plus, bien qu'ils soient les victimes d'une magicienne puissante et déplorent pathétiquement leur mort, les deux personnages ne parviennent pas à susciter la compassion des spectateurs. Dans la seconde, Médée n'est plus coupable d'un crime devenu parfaitement légitime au nom du droit du peuple à se défaire d'un tyran impie. D'un point de vue diachronique, le traitement de la mort de Créon dans la tragédie de Corneille et dans la plupart des réécritures françaises nous semble ainsi manifester l'imbrication de plus en plus étroite de la

⁴⁷ Voir les deux ouvrages de Sir W. Blackstone : *An Analysis of the Laws of England* [1754], 3^e éd., Oxford, Clarendon Press, 1758 ; *Commentaries on the Laws of England*, [1765], éd. J. F. Archbold, Londres, W. Reed, 1811.

⁴⁸ Le débat autour de l'absolutisme se trouve en effet réactualisé dans les années 1750-1760, au moment même de la composition de *Medea*, par John Shebbeare qui cherche à réhabiliter Jacques II et condamne le pouvoir actuel assimilable, selon lui, à une oligarchie. Voir *Letters on the English Nation by Battista Angeloni, a Jesuit, who resided many years in London, Translated from the Original Italian by the Author of The Marriage Act a Novel*, 2nd éd., Londres, S. Crowder, H. Woodgate et J. Scott, 1756, t. I, lettre III, p. 22-25 par exemple).

⁴⁹ La tragédie s'achève sur Théano désignant comme roi Jason, qui a prouvé sa valeur au cours du conflit : la prêtresse lui donne pour tâche de « rédimer » (« *to redeem* ») et de sauver (« *Go, save a nation* ») le royaume que son père n'a pas su gouverner.

⁵⁰ Il nous semble très important que le peuple soit réuni lors du dénouement : c'est sous leur regard et avec leur approbation tacite que Théano confie à Jason la charge royale que son père Aeson n'a pas su conserver.

fonction et de la personne, du corps étatique et du corps physique. Au contraire la tête du roi de Glover pourrait être tranchée, comme le fut celle de Charles I^{er}, par les citoyens car justement, le pouvoir reposant sur un contrat, le roi n'est pas la royauté. Parce qu'elles montrent un crime scandaleux dont il faut réduire la violence par des moyens qui ressortissent à l'idéologie politique, les *Médée* questionnent les rapports du pouvoir et de la puissance ou les conditions de la violence légitime, et permettent de réfléchir et d'interroger les limites du droit ou les impensés de la loi.

Zoé Schweitzer
Université de Saint-Étienne