IX

MÉDÉE OU LE MARIAGE FORCÉ

par André ARCELLASCHI
Professeur à l'Université de Lyon III

SOMMAIRE. — ***Examen** en **cinq points** des **cinq parties** du **Prologue** de la **Médée** de Sénèque.*

EPITOME. — *Ab **locis quinque, quinque partes Medeae** apud Senecam **Prologi consideratae** sunt.*

1. Tel est le thème que l'on se propose d'aborder et même de traiter dans ses aspects secondaires mais nullement accessoires.

La présente étude se fondera sur l'analyse du *Prologue* de *Medea*, à laquelle elle apportera divers compléments, le tout en cinq points, pour des raisons que l'on comprendra plus loin.

Le texte de ce *Prologue* présente, à ce qu'il semble, quelques difficultés d'analyse aux regards critiques.

De fait, aussi bien dans leur thématique que dans leur structure, ces 55 vers introductifs paraissent d'un accès hermétique, tant sur le plan de la composition que sur celui de l'inspiration.

Les choses s'engagent mal déjà, en effet, du fait que ce *Prologue* est prononcé par la protagoniste en un simple *diuerbium*, fondé sur le sénaire iambique, cas de figure qui ne se rencontre que pour *Oedipe*, exceptions faites *d'Hercule sur l'Oeta* et d'*Octavie* dont l'attribution à Sénèque ne va pas sans difficulté. Chez Euripide, suivi par Ennius, c'est la Nourrice qui ouvre la tragédie par un rappel du passé, le plus lointain.

Ici, Sénèque donne directement la parole à Médée au cours de ces 55 vers qui constituent un début abrupt et quelque peu énigmatique, en raison du brassage des thèmes présentés et du peu d'équilibre numérique apparent de sa structure interne.

— Sur la diversité des thèmes, une analyse linéaire du texte nous proposera peut-être quelques éléments de synthèse.

— Sur l'organisation interne de ce discours, en suivant l'enchaînement de ces thèmes, il se pourrait que nous puissions parvenir à une meilleure lecture de la composition et rendre apparent le squelette de cette page fondamentale, parce que page d'ouverture.

En combinant les données de ces deux éléments comme nous espérons pouvoir le démontrer, par la suite de notre étude détaillée du texte, il appa-

raît vraisemblable de découper le texte en cinq mouvements de proportions inégales mais comparables :

I = 12 v. II = 13 v. III = 11 v. IV = 9 v. V = 10 v.

Cette proposition asymétrique peut-être acceptée au nom du « baroque » de Sénèque et du refus de la symétrie absolue, plate et imbécile.

On pourrait aussi distinguer, dans cet ensemble, deux parties :

— la première, regrouperait I et II dans un ensemble de 25 vers,
— la seconde, à partir de III, IV, et V proposerait un pendant, à peu près équilibré, de 30 vers.

Mais tous ces équilibres relatifs ne sauraient s'expliquer uniquement par la théorie du déséquilibre toujours facile à invoquer, cette théorie qui peut s'appliquer aux *Poetae Minores*, mais ne convient guère aux *Maiores*.

Il nous faudra donc reprendre ces problèmes, à la fin de notre exposé.

* * *

2. Le mieux que nous puissions faire, pour l'instant, est de revenir au texte et à son contenu, non sans rappeler que cette ouverture est écrite en vers, du *diuerbium*, le sénaire iambique, et que pour entendre Médée chanter, il faudra attendre le 3e épisode, lointain (v. 740 et sq.) C'est peut-être cela le sens de cette *recitatio* sur laquelle nous nous perdons en hypothèses ?

I — 1er mouvement (vers 1 à 12). Il est consacré, curieusement, à l'invocation de divinités étrangement associées, divinités nuptiales, d'un côté, et divinités infernales, avec, entre temps, la mer et le soleil.

L'invocation, au v. 1, s'adresse aux *Di coniugales*, les divinités qui président au mariage. Mais de quelles divinités s'agit-il ? Peut-être d'Hymen ? Peut-être de Junon ?

Au vers suivant, v. 2, interviennent Lucine, déesse de la nuit et protectrice à ce titre du lit conjugal, associée à Athéna, architecte de l'Argo et symbolisée par sa chouette, l'oiseau nocturne, qui veille dans les ténèbres. Athéna est responsable de la conception et de la création du vaisseau inouï, inconnu, jamais vu, selon la tradition romaine qui considère l'Argo comme le premier vaisseau jamais construit.

De là, l'invocation passe assez logiquement à Neptune et à Hélios, la mer et le soleil (4 et 5)... souvenirs de la croisière heureuse avec Jason, avant le temps tragique qui commencera en même temps que le meurtre d'Absyrtos dont le fantôme apparaîtra sur la scène au vers 963.

Après cette respiration heureuse, puisée dans la mémoire du bonheur passé, l'invocation s'oriente vers la triple Hécate, Proserpine, aux enfers, Diane, sur la terre et Phébé dans le ciel nocturne. Retour aux divinités des enfers ou de la nuit (v. 7), suivi d'une autre respiration de bonheur à propos des dieux du mariage que Jason avait invoqués, mais quand, mais qui? Elle ne sait plus.

Immédiatement après, v. 9, Médée se tourne vers le chaos de la nuit éternelle, les mêmes, Pluton et Proserpine, d'une voix qui ne respire pas la joie; pas la joie nuptiale en particulier, *uoce non fausta!*

II — 2e mouvement : 13 à 25 (= 13 vers).

Au premier mouvement, consacré aux forces nuptiales ou nocturnes, succède une seconde séquence d'une durée quasi équivalente, puisqu'elle occupe 13 vers, les vers 13 à 25. Le thème central, ici, va être celui d'une invocation nouvelle en direction des divinités de la vengeance et de la mort.

L'écriture en miroir se manifeste avec la fin du vers 13, où *Deae ultrices* répond à *Di coniugales* en tête du vers 1. Même problème : qui sont ces déesses vengeresses? — sans doute les Erinyes, les Furies, Mégère et Tisiphone? Médée les invoque en termes redoublés : *nunc/* (13) et *adeste / adeste*, disjoints, en 13 et 16, avec les serpents obligés.

Les vers 16 et 17 semblent faire allusion aux noces de Médée et de Jason, mais sans autre précision sur la présence, dans le cortège nuptial, des Furies ou des Erinyes.

Viennent ensuite (17-18) trois invocations mortelles à l'adresse de Créüse, de Créon et de toute la famille royale, suivies d'un souhait, contraire, de longue vie pour Jason que Médée imagine errant, pauvre et exilé, la peur au ventre, sans domicile fixe (21).

Elle le nomme *sponsus* (19) et non *maritus* ou *coniux*. Il est l'éternel fiancé, celui qui n'épouse pas ou qu'on n'épouse pas. D'où l'ironie amère de l'expression : (22) « *me coniugem optet* », « qu'il désire m'épouser », on oserait ajouter : enfin, comme si le mariage n'avait jamais eu lieu vraiment et réclamait un mariage comme il faut. Voilà bien pourquoi, Jason, en hôte connu, devrait revenir à Aia, au palais barbare d'Aiétés, pour « régulariser » le mariage et recommencer les noces bâclées et inachevées à Corfou (24-25) . En fait de preuve de cette union, Médée ne peut invoquer que sa triple grossesse : elle insiste, *pariat parta, peperi,* en rejet, deux enfants et sa vengeance enfantée avec eux. C'est une manière d'annoncer le dénouement inévitable.

III — 3e mouvement : 26 à 36 (11 vers).

Ce passage marque un temps de pause, de calme relatif, de reprise de conscience, de retour sur soi, sur ses possibilités, sur ses forces intérieures

et extérieures. C'est un mouvement qui apparaît comme central parce que centré sur Médée elle-même.

Après tout, pourquoi s'affoler? Médée n'est-elle pas la petite fille du Soleil, la descendante de la race royale la plus divine? Elle reprend force et courage. Elle ne veut pas semer *(sero)* plaintes et paroles (*querellas uerbaque*), inutilement *(in cassum)* : *querellas* renvoit au passé, *uerba* au présent et à l'avenir... Tout cela est terminé : (27) *non ibo in hostes*...

L'expression est militaire. Médée retrouve sa vaillance et l'audace qui lui a permis de sortir victorieuse des pires situations.

(27-28) Elle se sent alors capable de plonger le monde dans les ténèbres, en arrachant aux mains des mortels des flambeaux et au ciel sa lumière.

Au vers 27, *manibus excutiam faces*, renvoie à 15, *manibus amplexae facem*.

Au vers 28, *caeloque lucem*, « la lumière du ciel », redit la force de Médée capable d'inverser ou d'annuler la course du soleil, ce qu'elle fait régulièrement dans ses fugues qui la conduisent vers l'ouest, à contre sens de la trajectoire normale du Soleil, son ancêtre, entraînant des éclipses à chaque fois.

À la suite du vers 11, « inverser la course du jour » (*dies*, un mot sur lequel nous aurons à revenir) tout ce passage témoigne des préoccupations géographiques et chronologiques de Sénèque au moment où il rédige parallèlement ses *Quaestiones Naturales*. C'est pour nous un élément de datation possible de la tragédie.

À cela s'ajoute, (35-36) le problème du percement de l'Isthme de Corinthe, vieux projet initial de César, repris par Caligula et récemment, par Néron, dont Sénèque connaissait les dossiers pour les avoir lui-même préparés.

IV — 4e mouvement, 37- 45 (= 9 vers).

Après un calme relatif, voici le retour à la tourmente avec l'image obsédante des flambeaux et des torches nuptiales. Ici, cette reprise du thème de la lumière se fait à travers l'association « *pinum* (fém.) *pronubam* (adj.). » C'est sous cette forme que Médée envisage de participer à la noce, comme *Pronuba*, porteuse du cierge nuptial. Première interprétation possible.

Deuxième interprétation : Médée se veut stoïcienne dans son attitude ferme. Elle reprend à son compte la théorie stoïcienne de la « cause première » que recherchait, en toute occasion, Chrysippe le maître stoïcien. Or la cause première, dans toute la saga de Médée, c'est le pin du Pellion, abattu sur l'ordre d'Athéna, pour construire l'Argo. Euripide et Ennius ont donné à ce thème toute sa force.

Chrysippe avait tant réfléchi sur le cas de Médée, qu'il citait si abondamment Euripide au point qu'on lui prêtait, ironiquement, la paternité d'une *Médée*. Epictète, lui aussi, épiloguait sur le cas de Médée à qui il conseillait de « vouloir ce que dieu veut ». Médée n'est peut-être pas aussi

stoïcienne qu'ils le pensaient. Du moins est-elle, comme ici, une illustration de la recherche de la « cause première ».

Le vers 40 apporte au personnage une autre dimention tragique : « À travers ces entrailles même, cherche la voie du châtiment... » Elle songe sans doute à la vengeance qu'elle peut tirer du fruit de ses entrailles, les deux garçons qu'elle a. Elle peut aussi, comme les héroïnes d'Ovide, vouloir avorter ou du moins détruire dans son sein, toute trace de semence et de vie future, ce qui laisserait comprendre que ses rapports physiques avec Jason n'avaient cessé que depuis peu. Où est le jeu de la vérité et du mensonge ?

Au vers 45, elle confie que les malheurs qu'agite en elle-même sa tête sont cruels, inouïs, horribles, terrifiants, pour le ciel comme pour la terre et dignes de la barbarie du Caucase, cette barbarie abjecte qu'on lui a si souvent objectée.

V — 5e mouvement : 46-55 (= 10 vers).

Le final de ce monologue glisse vite vers la recherche d'une issue possible. Médée remonte aux souvenirs de ses crimes antérieurs, « blessures, meurtres et membres aux funérailles incertaines »... Il s'agit du triste sort réservé à Absyrtos, le petit frère égorgé et dépecé, et dont les membres ont été dispersés (v. 47), avec peut-être un renvoi à la mort de Pélias.

Les deux vers suivants (48-49) disent que tout ces actes n'étaient que trop légers et dignes seulement d'une vierge timide et inexpérimentée. Elle souhaite, maintenant qu'elle a porté des enfants, imaginer des crimes d'un niveau supérieur. Elle utilise *partus*, au pluriel, pour appeler ses deux grossesses successives. À travers ce chiffre deux, tout désormais lui paraît divisé. Elle voit auprès d'elle *ira* et *furor*, comme conseillères (51), elle veut que son divorce soit à la hauteur de son « mariage », elle se dit, tout haut, cette autre vérité à double fondement : « une demeure acquise par un crime, doit être abandonnée par un crime » (52).

En résumé, cette scène d'introduction repose sur un glissement thématique du plus général au plus personnel, de ce que tout le monde sait à ce que tout le monde pressent.

Divinités infernales et Médée.
Plus personnalisées, la vengeance et la mort.
Le calme et la réflexion.
Participer si c'est encore possible.
Mais le sang appelle le sang.

* * *

3. En réalité, toute cette vérité si logique en apparence recouvre très habilement une série de contre-vérités. Le dit ne se comprend que par rapport au non-dit, comme le négatif d'une photographie.

Quand Médée parle du mariage, de son mariage, elle se ment et elle nous ment. Elle n'a vécu qu'un mariage forcé, improvisé, bâclé, si l'on en croit du moins Apollonios (IV, v. 990 et sq.).

Les faits se sont déroulés de la façon suivante : Aiétés, le père de Médée et roi de Colchide, a envoyé à Corfou auprès du roi Alcinoos une ambassade avec mission de ramener à Aia, sa fille Médée, enlevée par Jason.

Médée se jette aux pieds d'Arété, l'épouse d'Alcinoos. La reine écoute Médée et suggère à son royal époux de livrer Médée si elle est vierge mais, dans le cas contraire, de la confier définitivement à Jason si elle a partagé sa couche. Aiétés trouva le conseil bon, sur ce, comme le soir tombait, il s'endormit.

Dès lors commence la nuit de Médée...

Arété envoit un héraut. Il annonce aux Argonautes la décision du pieux Alcinoos.

Il trouve les héros en armes, veillant et prêts à tout. À la nouvelle de cette éventualité, ils préparent le cratère des bienheureux (le champagne), font venir des brebis pour le sacrifice et inventent pour la jeune fille une couche nuptiale dans la grotte de Macris. « Dans cette caverne ils dressèrent un vaste lit sur lequel ils étendirent la radieuse toison d'or. »

Les nymphes apportaient aux futurs époux, sur l'ordre d'Héra, des bouquets de fleurs variées dans leur sein immaculé.

Les Argonautes brandissaient cependant dans leurs mains, les piques guerrières, ils redoutaient une offensive des Colchidiens — mais, la tête couronnée de rameaux feuillus, ils entonnaient à l'unisson le chant d'hyménée, devant l'entrée du seuil nuptial, accompagnés par la sonorité claire de la lyre d'Orphée.

« Ce n'est pas chez Alcinoos que Jason aurait aimé consommer son mariage, mais dans la demeure de son père... Médée partageait ce même désir, mais la nécessité les contraignait à s'unir dès ce moment. Jamais nous autres, races de mortels voués au malheur, nous n'abordons le plaisir d'un pied franc : l'amer souci marche toujours à côté de la joie, c'est ainsi qu'à l'heure même où ils goûtaient aux douceurs de l'amour, ils étaient pris par la crainte et se demandaient qu'elle serait l'issue du verdict d'Alcinoos. » Voici, au dire d'Apollonios, le tragique infiltré dans les joies de la noce.

De même, ce mariage que décrit la Médée de Sénèque comme ayant comporté tout un faste et un décorum de première classe, dans la réalité, n'a été qu'une nuit de consommation, avec quelques bouquets des Nymphes et l'éclairage extérieur des torches brandies par les Argonautes, le tout assombri par la crainte du lendemain.

Tout cela participe d'une collaboration du tragique et du comique, de cette croyance en l'hilarotragédie, cette invention du Tarentin Rhinthon qui, en fait, ne faisait que prendre le relai du drame satyrique grec et sicilien.

Cette ambiguïté de la conception du théâtre conduira sans cesse des dramaturges latins à hésiter entre le rire et les pleurs ou même, plus sou-

vent, à les mêler au sein d'une même intrigue. Ainsi, à la notion de comédie ou de tragédie absolues, Rome inventera le drame capable de rendre la comédie sérieuse, comme elle peut l'être parfois chez Plaute et toujours chez Térence, et la tragédie souriante au moins à la manière du rire fataliste qui s'amuse de voir, en un seul jour, tant de malheurs accumulés sur une seule tête, une seule famille, une seule cité.

Ici, dans ce prologue, le tragique naît du sentiment amer que laisse la consultation de cet album de mariage dans le cœur d'une épouse dont les noces n'ont été que préfabriquées et truquées. Le sentiment du tragique naît du décalage qu'il faut surimposer à la scène, qui n'avait été, à l'origine, rien d'autre qu'un mariage forcé.

Sur le plan juridique, institutionnel, religieux, la cérémonie ne correspondait en rien au rituel romain. Mais, admettons-le, tout ceci se passe dans le temps des mythes les plus primitifs, le moment où les dieux pouvaient se distraire aux dépens des mortels, en toute impunité.

Nous voyons déjà, au moins, à travers l'analyse de ce prologue, comment le drame sénéquien joue sur ces claviers accouplés du comique et du tragique pour parvenir à une plus parfaite intensité dramatique.

Pourquoi ne pas tourner nos regards en direction du *Mariage forcé* de Molière? Les critiques contemporaines la jugeaient comme « une pièce amère ». On y voyait un Sganarelle vieilli, (53 ans) qui hésitait à se marier et qui se laissait conduire devant le notaire par l'amant de Dorimène, elle-même ravie de se caser pour conserver son amoureux. Un chœur de bohémiens participaient à la noce, ceux qui inspirèrent peut-être la *Médée* d'Anouilh? Il est vrai que Louis XIV, lui-même déguisé en bohémien égyptien, y exécutait quelques pas de danse, dans le cadre des *Plaisirs de l'Ile enchantée.* Cette île était-elle un rappel de Corfou et de la grotte de Macris?

Toutes les îles se ressemblent, après tout, avec, comme au club Méd., la présence incroyable de deux docteurs, l'un aristotélicien et l'autre pyrrhonien, qui disputent en latin de première force, sinon de parfaite qualité. L'ensemble laisse une impression lourde et tendue entre le rire et l'amertume, bref un climat psychologique et moral proche de Sénèque, où Néron dansait sur ses vers, comme Louis XIV, en bohémien, sur le texte de Molière.

Mais le *Mariage forcé,* ce n'est pas que l'aventure personnelle de Médée. Le *Mariage forcé* devient aussi à ses yeux, l'obligation d'admettre le mariage de Créüse et de Jason. Cette fois-ci, la force du destin pèse un poids majeur. Il s'agira moins de rire ou de pleurer mais de discourir et de réfléchir, de revenir à une rhétorique politique et juridique, pour commencer.

La rhétorique politique, c'est Créon. La rhétorique juridique, c'est Jason. Mais il y aura aussi cette rhétorique du temps, cette rhétorique dont il nous faudra dire quelques mots, et que l'on pourrait définir comme étant une *tragoedia rhetorica:* ce mariage sera doublement forcé.

* * *

4. Ennius, Pacuvius, Accius ont une dette majeure à l'égard des rhéteurs. Nous savons aussi que, tout récemment, Ovide, l'auteur de la plus célèbre *Médée*, avait largement appris à l'école des rhéteurs, du moins si l'on en croit le témoignage de Sénèque le rhéteur.

J'aimerais aujourd'hui donner raison à cette hypothèse en comparant les écrits de Sénèque le Père et de Sénèque le Fils, le rhéteur et le tragique, sur ces problèmes propres à la maîtrise du temps, qui coule et nous échappe.

Avant d'en venir aux textes des deux Sénèque, qu'il me soit possible de rappeler le cas du jeune Racine qui s'était laissé prendre à ce jeu inexorable de la fuite du temps. Il avait entendu un vers, assez rhétorique, de Boileau, qui disait : « *le moment où je parle est déjà loin de moi* », et le dramaturge en herbe se laissait prendre au piège de ce vers et il le répétait, paraît-il, inlassablement comme pour vouloir rattraper le temps au vol et en maîtriser le cours en s'étourdissant lui-même à répéter le vers, toujours et encore plus vite.

Sénèque Père et Fils jouent sur deux termes : *dies* et *mora*, deux mots qui résument la résistance de Médée, tenir un jour de plus et trouver des motifs de faire traîner la situation.

Sénèque le Père écrit (*Suas.*, II, 12) : « *Hic meus est, dixere, dies* », il s'agit d'un jour de retard obtenu pour différer la bataille et la renvoyer au lendemain.

Le texte dit : « *edicta pugna in posterum diem* »... Il me semble pouvoir trouver l'écho du Père dans le Fils :

> *Medea*, 295 : « *Unus parando dabitur exilio dies* »
> —, 399 : « *Segnis hic ibit dies tanto petitus ambitu tanto datus* »
> —, 1016 : « *perfruere lento scelere, ne propera dolor :*
> *meus dies est : tempore accepto utimur* »
>
> Traduction : (295) « Un jour unique te dera donné pour préparer ton exil (Créon) » (399) « Il irait s'écouler dans l'inaction ce jour attendu, et accordé par tant et tant de manœuvre »
> (1016) « Déguste lentement ton crime, ne te hâte pas, ma douleur ! ce jour est à moi, profitons du temps qui nous est accordé. »

De même, il paraît possible de mettre en parallèle, à propos de *mora*, le retard,

Sén. *Contr.*, IX, 6, 9 et *Medea*, 173 et 133, où nous observons l'utilisation des termes identiques pour décrire une situation identique.

Sén. *Contr.*, IX, 6, 9, dit : « *Quid illa quae fratrem in moram sequentis patris sparsit ?* ». *Que fit alors celle qui répandit les membres de son frère pour provoquer le retard de ce père qui la poursuivait ?*. Mêmes termes chez le fils :

> *Médée*, 173 : Nutrix : « Vindex *sequetur* »
> Medea : « *Forsan inueniam moras* ».

Quant à *sparsit*, de la fin de phrase du Père Sénèque, il a été au moins présent dès le vers 133 où il est question du découpage du corps d'Absyrtos.

Méd. 133 : « *sparsumque ponto corpus.* »

On mesure donc bien l'imbrication et l'implication de la rhétorique dans la tragédie, et qu'il n'est donc pas invraisemblable de parler de *Tragoedia rhetorica.*

Pourquoi, du reste, faudrait-il s'en étonner, la rhéthorique et la tragédie sont grandes dévoreuses et consommatrices de temps, mesuré par la clepsydre ou par les lois de la durée conventionnelle de l'acte et du déroulement de l'action.

Caligula soulignait cette allure de parenté qui unissait l'œuvre rhétorique et l'œuvre dramatique de Sénèque en disant que les traités de cet auteur, alors en vogue, ressemblaient à des *commissiones*, des tableaux scèniques, des levers de rideau.

* * *

5. Nous abordons le cinquième point de cet exposé.

Les règles de la rhétorique font les doux yeux à cette répartition, tout en adoptant des plans parallèles, en cinq parties, une introduction et une conclusion, entourant trois parties centrales. C'est là un pur jeu de l'esprit. En réalité, toutes ces grandes exigences reposent sur la *pentade*, le chiffre 5, sacré aux yeux des Pythagoriciens et pour cause... Raison de plus pour revenir sur l'énigme de la composition de ce *Prologue*.

Nous avons vu qu'il se répartissait en cinq mouvements, pour 55 vers.

Malheureusement, pour nous, ces 55 vers n'étaient guère répartissables dans des séquences équivalentes et symétriques. Aussi avons-nous, prudemment, emboîté le pas à tous les grands courageux de la science qui se retranchaient astucieusement derrière des sacs de sable, hors de la portée des balles, où l'on devisait à loisir du baroque de Sénèque et de son culte sacré de l'assymétrie, qui fait plus scientifiquement responsable, et plus poétiquement correct.

Revenons sur nos données premières et, donc, la composition de ce *Prologue* :

— il comporte, ainsi que nous l'avons dit, 55 vers, répartis, ainsi que nous l'avons montré, en cinq mouvements.

Il se trouve que cette harmonie à la quinte est perturbée par les cinq dimensions inégales des cinq membres de ces mouvements.

On a :

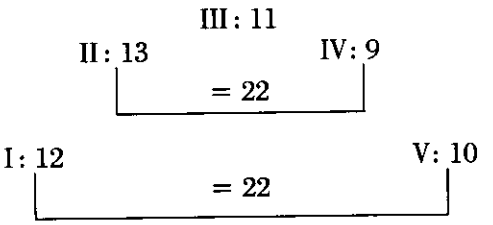
I : 12 vers. II : 13 vers. III : 11 vers. IV : 9 vers. V : 10 vers.

Les chiffres sont voisins, certes, mais peu habiles à nous donner le sentiment de la recherche d'une quelconque perfection de structure. L'ensemble est un peu déconcertant, mais il invite, du moins, à poursuivre la recherche d'une interprétation sinon d'une explication plus fondamentales et approfondies.

En réalité, les choses et les faits de la création littéraire, sont souvent plus simples qu'on ne le croirait.

Réfléchissons : nous sommes en présence de cinq cellules constituant un ensemble de 55 vers. La cellule de base doit donc comporter 11 vers.

C'est précisément ce que nous observons à propos de III. La cellule centrale, la cellule pure. Quant aux quatre autres, par deux, elles s'additionnent pour donner un total de 22, c'est-à-dire deux fois 11. On a ainsi :



Il eut été difficile de rêver plus subtile disposition, autour du chiffre 5!

Pour nous, évidemment, les choses ne sont pas terminées pour autant, et j'imagine bien volontiers la quinte d'amertume ou d'anxiété qui envahit la pensée de notre auditoire, inquiet, pour finir, de savoir où nous mène cette pentade, avec en *e*, et non avec un *i*.

Elle conduit au cœur des jardins de Pythagore, où le chiffre 5, *Némésis*, le « *Partage* », divise en deux parties égales les chiffres 1 à 9 (1.2.3.4. d'un côté et 6.7.8.9. de l'autre). Elle représente le glaive, le fléau, la jus-tice. Médée armée de son glaive de justicière.

C'est aussi le chiffre du nombre nuptial, *Pente gamos* ; et de l'assimilation de l'âme au nombre cosmique, le mariage et l'apothéose... toute la double thématique de l'action de Médée.

Pour finir, il me semble que Sénèque s'est sérieusement bien informé et aussi bien amusé autour de cette composition du *Prologue* de sa *Médée*, en jouant sur toutes les données et toutes les dimensions que le passé lui avait léguées à propos de son personnage.

À travers les dramaturges républicains il avait appris à connaître la *Médée* de ses devanciers, à commencer par Euripide qui avait, le premier, imaginé de faire du meurtre des enfants un acte délibéré de la part de Médée, alors que chez d'autres personnages l'infanticide est provoqué par l'influence d'un dieu.

Médée serait-elle devenue déesse? Déesse Mère? Déesse totale? S'il n'y a pas de dieu causal, Médée représente une sorte d'héroïne anti fureur et se fait elle-même déesse de sa vengeance.

Sénèque le croit quand il l'envoie, dans une sorte d'Apothéose et d'Assomption, s'élever dans l'espace où il n'y a plus de vulgaires dieux issus de la mythologie ?

Les peintres latins de l'antiquité pompéienne nous ont conservé de Médée un visage angélique.

C'est encore cette image séraphique que recherche et reproduit Pier Paolo Pasolini sous les traits et la voix de Maria Callas, quand il confie qu'il a voulu « Raphaëliser » sa Médée et en faire, comme sur les jeux de l'orgue, une communion entre la voix humaine et la voix céleste, en succombant, dit-il, à cette tendance de vouloir exprimer la femme dans son aspect angélique.

Pasolini, admirateur de Sénèque, traduit par ses montages d'images, ce qu'il admirait de plus secret dans les vers de son modèle, c'est-à-dire cette alchimie du verbe qu'ensemble, ce soir, nous avons tenté de faire revivre.