[p. 187-208]

X

L'INSPIRATION TRAGIQUE AU CHANT VII DES *ARGONAUTIQUES* DE VALÉRIUS FLACCUS

par François Ripoll
Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II

Sommaire. — *Comme le chant III d'Apollonios dont il tire sa matière, le chant VII de Valérius Flaccus est centré sur la figure de Médée, mais avec une coloration tragique plus affirmée. L'influence de la littérature tragique se manifeste dans la composition de ce chant, à travers la concentration dramatique, le développement des monologues, les effets d'ironie et d'anticipation tragiques. La réinterprétation des deux personnages centraux les hausse au rang de héros tragiques, à partir d'une double démarche d'apologie morale et de victimisation tragique qui leur préserve néanmoins une marge de responsabilité. Un jeu de réminiscences de la* Médée *de Sénèque tisse une série de liens intertextuels entre la Médée de l'épopée hellénistique et celle de la tragédie latine autour des thèmes du* nefas, *du* furor *et de la magie, en vue d'un effet de terreur et de pitié. Cet entrelacement de l'épopée et de la tragédie s'inscrit dans une démarche consciente d'absorption de la tragédie (genre alors en déclin) par l'épopée néo-virgilienne.*

Epitome. — *Valerius Flaccus'seventh book is focused on Medea, as Apollonios'book III, his main source, but its tragical colour is much more marked. The influence of tragic literature appears first in its structure, through dramatic concentration, growing importance of monologues, tragic irony and anticipations of forthcoming events. The two main characters reach the status of tragic heroes thanks to the combining of a moral apology and a tragic victimization, which nevertheless preserves a certain amount of responsability. Verbal echoes of Seneca's* Medea *supply intertextual links between the Hellenistic epic and Roman tragedy around the topics of* nefas, furor *and magic, providing an impression of terror and pity. This entertwining of Tragic and Epic illustrates a process of absorption of Tragedy (a literary genre declining at the time) by neo-Virgilian Epic.*

Il est deux qualificatifs qui reviennent souvent sous la plume des commentateurs à propos du chant VII des *Argonautiques* de Valérius Flaccus : romanesque et tragique [1]. Or pas plus l'une que l'autre, ces deux notions n'ont encore fait l'objet d'une étude systématique visant à conforter ces impressions de lecture. Laissant de côté le problème du romanes-

1. Sur la question du tragique, voir notamment le jugement de J. Delz, *Zur Neubewertung der lateinischen Epik flavischer Zeit*, dans *Aspetti della poesia epica latina*, Lugano, 1995, p. 147-148 : « Valerius Flaccus hat meine Liebe gewonnen durch die meisterhafte psychologische Behandlung seiner Figuren und den tiefen, ans Tragische streifenden Ernst, der seiner Hauptvorlage, den hellenistisch verspielten *Argonautica* des Apollonios von Rhodos, so völlig fehlt ».

que, je voudrais m'attacher à préciser ici les modalités de la présence du tragique dans cette partie de l'œuvre, en mettant l'accent sur ce qui constitue l'apport spécifique de Valérius Flaccus par rapport à Apollonios de Rhodes, sa source principale, qui présente déjà une nette influence d'antécédents tragiques [2] (principalement Euripide). J'examinerai successivement l'influence des procédés de la littérature dramatique dans la composition du chant VII [3], puis l'accentuation des éléments de tragique dans la représentation des personnages, et enfin la présence d'intertextes tragiques plus ou moins précis et les suggestions qui en découlent.

La matière du chant III d'Apollonios de Rhodes, centré sur les rapports entre Jason et Médée, est répartie par Valérius sur trois chants : V, 217 sq., VI et VII. Le début de cette seconde partie de l'épopée est marqué par un second prologue (v. 217-221), dont la position décalée à l'intérieur du chant V ainsi que la teneur manifestent une influence évidente de la structure de l'*Enéide* [4] (cf. VII, 37 sq.). Une nouvelle invocation à la muse (*incipe nunc cantus alios, dea* [5]), l'annonce d'un nouveau sujet dépassant en ampleur celui des chants précédents (*non mens mihi, non haec/ ora satis* [6]) signalent comme chez Virgile la fin du récit de navigation et l'amorce d'un type de récit plus sombre et plus terrible. Cependant, les *alios cantus* annoncés par Valérius se différencient tout de même par leur sujet de l'*Enéide* iliadique, même si Valérius a accentué la part des combats terrestres dans la seconde partie de son poème. Le récit annoncé par Virgile a une tonalité exclusivement guerrière (v. 41-44) :

> *...Dicam horrida bella,*
> *dicam acies actosque animis in funera reges*
> *Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam*
> *Hesperiam.*

Comparons à cela le second prologue de Valérius :

> *Incipe nunc cantus alios, dea, uisaque uobis*
> *Thessalici da bella ducis. Non mens mihi, non haec*
> *ora satis : uentum ad furias infandaque natae*
> *foedera et horrenda trepidam sub uirgine puppem ;*
> *impia monstriferis surgunt iam proelia campis.*

On voit que l'aspect guerrier (combats du chant VI et épreuves de Jason) n'occupe qu'une part réduite de ce prologue (début du v. 218 et v. 221). C'est Médée qui est au centre du passage, et une Médée d'emblée caractérisée comme furieuse, impie et redoutable (v. 219-220), avec une

2. Voir sur ce point R. L. Hunter, *Apollonios of Rhodes.* Argonautica, *Book III*, Cambridge, 1989, p. 18-19.

3. Pour l'étude de l'ensemble du chant VII, voir essentiellement les commentaires de H. Stadler (*Valerius Flaccus, Argonautica VII : ein Kommentar*, Hildesheim, 1991), A. Perutelli (*C. Valeri Flacci, Argonauticon, Liber VII*, Florence, 1997), et A. Taliercio (*C. Valerio Flacco, Argonautiche, Libro VII*, Rome, 1992).

4. Voir sur ce point W. Schetter, *Die Buchzahl der* Argonautica *des Valerius Flaccus*, dans *Philologus*, 103, 1959, p. 297-308.

5. Cf. *Aen.*, VII, 41 : *Tu uatem, tu, diua, mone.*

6. Cf. *Aen.*, VII, 44 : *maius opus moueo.*

forte coloration tragique dans le fond (*furor*, *nefas*) et dans le ton (*horror*). Tout se passe comme si l'image terrifiante de Médée que les tragédies latines ont dessinée avec tant de relief s'imposait par anticipation à l'esprit du narrateur alors même que l'héroïne n'est encore qu'une jeune fille innocente. Nous aurons à revenir sur ce procédé de prolepse dramatique ; remarquons ici comment Valérius, tout en reprenant une structure virgilienne, lui donne un contenu plus tragique : à côté des combats iliadiques, c'est la trajectoire individuelle d'une criminelle en puissance qui va focaliser l'intérêt du narrateur. Dès ce prologue, l'inflexion tragique est explicitement signalée à l'attention du lecteur.

La spécificité de Valérius éclate encore mieux si l'on compare cette invocation à la Muse à celle qui ouvrait le chant III d'Apollonios, et qui est la source directe de ce passage [7] (v. 1-5) :

« Allons, Eratô, viens m'assister et conte-moi comment, de là-bas, Jason rapporta à Iolcos la toison grâce à l'amour de Médée ; toi, en effet, tu as aussi ta part de l'apanage de Cypris et tu charmes les vierges ignorantes du joug par les soucis que tu leur causes : de là vient le nom aimable attaché à ta personne ».

Les différences sautent aux yeux : primat de la thématique érotique et légèreté du ton chez Apollonios, contenu tragique et tonalité sombre chez Valérius. On ne saurait mieux faire apparaître tout ce qui sépare le poète flavien de son prédécesseur grec.

Ce qui frappe en outre quand on compare la trame narrative des deux épopées dans ce passage, c'est le souci de concentration dramatique chez le poète latin. Non que Valérius soit plus bref qu'Apollonios, bien au contraire : nous avons vu que l'intrigue sentimentale, étalée sur trois chants, était bien plus développée et étoffée que chez le poète grec. Mais c'est le récit proprement événementiel qui est l'objet d'une nette compression. Ce souci de concentration apparaît en effet à travers une triple réduction : des personnages, des épisodes, et de la durée de l'action.

Réduction des personnages : sont éliminés ou réduits à un rôle muet tous les personnages secondaires qui jouaient un rôle actif chez Apollonios (Chalciope, ses fils, les compagnons de Jason). Ne restent en somme que quatre personnages agissants et parlants : Jason, Médée, Eétès et Vénus-Circé (abstraction faite de Junon qui n'intervient pas directement dans l'action).

Réduction des épisodes : sont supprimés pratiquement tous les épisodes de l'action humaine où Médée n'était pas présente chez Apollonios (conciliabules de Jason avec ses compagnons [8], discours d'Eétès à son peuple [9], préparatifs du combat [10]). Il en résulte que Médée est omniprésente dans le récit chez Valérius, telle le protagoniste d'une pièce de théâtre. Il en résulte aussi une plus grande unité de lieu, puisqu'il ne reste

7. Nous citons ce passage d'après le texte et dans la traduction de F. Vian, éd. C.U.F., Paris, 1993.
8. Cf. Ap. Rhod., III, 472-475 ; 913-947.
9. III, 576-615.
10. III, 1173-1277.

que quatre espaces pour la narration : les appartements de Médée, la salle d'audience d'Eétès, le bois sacré d'Hécate et le champ des épreuves (en mettant toujours à part la scène sur l'Olympe). Un découpage de ce chant en épisodes délimités par les changements de lieu et/ ou les entrées en scène de personnages nous donne *grosso modo* six séquences : 1) tourments de Médée (1-31) ; 2) audience chez Eétès (32-102) ; 3) nouveaux tourments de Médée (103-152) ; 4) intervention de Vénus-Circé auprès de Médée (193-370) ; 5) rencontre de Jason et Médée (371-538) ; 6) épreuves de Jason (539-653). On constate qu'à l'exception de la dernière scène, de nature purement épique [11], et aussi de l'épisode plus court de la marche de Médée dans la nuit (VII, 371-94), il s'agit exclusivement de scènes se prêtant parfaitement à une représentation dramatique. Cette impression est renforcée par l'alternance impeccablement régulière de scènes dialoguées [12] et de scènes s'apparentant au monologue [13].

Réduction de la durée de l'action : chez Apollonios, l'action du chant III s'étale sur quatre jours pleins (arrivée et réception des Argonautes ; entrevue de Jason et Médée ; épreuves de Jason [14]). Valérius a réduit cette durée à moins de deux jours [15], en avançant la rencontre des deux jeunes gens à la nuit suivant l'audience au palais, et en abrégeant les préparatifs des épreuves. Son récit tend donc vers une plus grande unité de temps.

Cette réduction s'accompagne, comme on l'a vu avec le deuxième point, d'une focalisation sur le personnage de Médée, plus forte que chez Apollonios. Non seulement elle est constamment présente « sur la scène », mais la narration met l'accent en priorité sur le retentissement des événements extérieurs dans l'âme de Médée. Après le discours d'Eétès (VII, 35-77), sont rapportées d'abord la réaction de Médée, puis celle de Jason (VII, 78-86), et après la réponse de Jason, la réaction d'Eétès et celle, plus développée, de Médée (VII, 101 sq.). Si le second mouvement s'appuie sur Apollonios, III, 439 sq., le premier est propre à Valérius, et renforcé par l'effet de chiasme, accentue la focalisation sur la subjectivité de l'héroïne.

Cette focalisation est confirmée par l'importance que le poète accorde aux monologues de Médée, au nombre de quatre [16] (VII, 9-20, 128-140, 198-209, 331-333 et 338-349), contre trois chez Apollonios (III, 464-470, 636-644, 771-801). Valérius accroît donc le nombre, mais aussi la longueur moyenne des monologues (principalement en allongeant les deux premiers) et s'efforce d'équilibrer l'ensemble (de 11 à 14 vers chacun) : ainsi reformulés, ces monologues tendent à constituer le noyau d'épisodes auto-

11. ... et dont l'équivalent dramatique ne pourrait être qu'un récit de messager.
12. 32-202 ; 153-192 ; 210-306.
13. 1-31 ; 103-152 ; 193-209 ; 307-370. Sur les monologues, voir plus bas.
14. Pour cette chronologie, voir F. Vian, *Argonautiques*, éd. C.U.F., vol. II, p. 3-4.
15. La deuxième journée se termine au début du chant VIII avec le rapt de la toison, qui avait lieu le quatrième jour chez Apollonios.
16. Sur les monologues chez Valérius, voir U. Eigler, *Monologische Redeformen bei Valerius Flaccus*, Francfort, 1988.

nomes, à l'exemple de la littérature dramatique [17]. De plus, le poète latin s'attache à marquer fortement la progression dramatique entre les deux premiers monologues, suggérant une aggravation du déchirement intérieur de la jeune fille [18] : le premier entretient avec le suivant une analogie de structure [19] qui fait mieux ressortit la montée de la tension à travers une amplification des thèmes [20], un pathétique accru du ton [21], et l'issue plus négative de sa conclusion [22].

C'est dans le monologue initial, sans équivalent direct chez Apollonios, que l'influence de la littérature dramatique est la plus nette. L'idée de commencer un chant par un monologue n'est certes pas une invention de Valérius : elle lui vient tout droit du monologue de Médée qui ouvre le chant VII des *Métamorphoses* d'Ovide (v. 11-71), et qui a beaucoup inspiré le poète flavien [23]. Cependant, trois caractéristiques renforcent la parenté du monologue de Valérius avec un prologue de tragédie :

— Il constitue le premier jalon d'une progression dramatique fondée sur l'intensification du conflit intérieur de l'héroïne, qui va se développer au cours de ce chant (progression d'autant plus sensible que l'épuration de l'intrigue narrative met au premier plan ce processus psychologique).

— Il donne la tonalité dominante de ce chant : ambiance crépusculaire et souffrance morale. La proportion des scènes de nuit est nettement plus forte chez Valérius que chez Apollonios [24], ce qui va de pair avec une ambiance morale différente : l'amour de Médée est toujours présenté sur un mode douloureux et dysphorique, réduisant presque à néant les notations de joie intérieure que l'on trouvait chez le poète hellénistique [25].

— Il annonce discrètement des événements à venir : le *makarismos* des v. 18-20, dans lequel Médée envie l'audace des Argonautes qui ont osé suivre Jason sur les mers [26], est une préfiguration de sa propre décision

17. Le premier monologue constitue l'essentiel de l'épisode au sien duquel il se place (v. 1-25) et le troisième en occupe la quasi totalité (v. 193-209).

18. On peut dire qu'entre les deux monologues, Médée passe du *dolor* (cf. v. 8 : *medio... dolore*) au *furor* (cf. v. 154 : *extremo... furori*).

19. La structure des deux monologues est *grosso modo* la suivante : une série d'interrogations introspectives où Médée s'interroge sur la cause de ses tourments (9-14 et 128-132)/ l'expression d'un vain souhait et de sa motivation (14-17 et 133-138)/ une conclusion sur le mode jussif où Médée repousse la pensée de Jason (20 et 139-140). On notera aussi des échos verbaux : *nam* et *namque* (16 et 136), *abito* et *redeat* (20 et 139).

20. Thème de la distance qui sépare Médée de Jason (13 et 129-130) intensifié par l'introduction du motif de l'indifférence de Jason dans le second monologue ; accroissement du mouvement de sympathie pour Jason (19-20 ; 136-138) ; développement du mouvement de rejet.

21. Introduction du thème de la mort imminente de Jason dans le second monologue, passage de l'admiration (19-20) à la pitié (136-137).

22. Apaisement provisoire de Médée plus marqué après le premier monologue (21-25) qu'à l'issue du second (141-152).

23. Il est bien entendu impossible de déterminer si Ovide avait déjà utilisé un monologue en guise de prologue pour sa *Médée*.

24. Le poète latin ajoute cette scène initiale de monologue nocturne, et avance à la nuit la rencontre de Médée et Jason qui avait lieu en plein jour ; d'où une ambiance très différente. Sur le motif de la nuit et de l'obscurité chez Valérius, voir P. Venini, *Su alcuni motivi delle* Argonautiche *di Valerio Flacco*, dans *BolStudLat*, 27, 1972, p. 10-19.

25. Cf. III, 724-726, 1009-1010, 1131.

26. *Felices mediis qui se dare fluctibus ausi/ nec tantas timuere uias talemque secuti/ huc qui deinde uirum.*

finale de quitter son pays en compagnie de l'Esonide. Ce type d'annonce voilée est fréquent dans le théâtre de Sénèque [27].

Lancement d'un processus psychologique sur lequel se focalise la suite du récit, mise en place de la couleur dominante de l'ensemble, préfiguration voilée d'événements futurs : par cette triple fonction, le premier monologue de Médée s'apparente bien à certains prologues de tragédie [28]. On pense, entre autres (et la coïncidence n'est peut-être pas fortuite), au monologue initial de la *Médée* de Sénèque [29], où l'on retrouve ces trois éléments : amorce du mécanisme psychologique conduisant du *dolor* au *nefas*, ambiance de violence frénétique, préfiguration indirecte de l'infanticide [30].

Un autre lien important, à la fois structurel et thématique, entre le récit de Valérius et la tragédie est constitué par les jeux d'anticipations de l'issue funeste de l'union de Jason et Médée. Il s'agit, pour emprunter une terminologie empruntée à G. Genette, de prolepses externes (puisque cette fin tragique ne devait pas davantage être racontée dans les *Argonautiques* latines qu'elles ne le sont dans celles d'Apollonios). Ces prolepses, au nombre d'une douzaine environ [31], ont été relevées et partiellement étudiées par plusieurs critiques ; je me bornerai donc ici à deux remarques.

D'une part, leur présence récurrente, de plus en plus forte dans les derniers chants, dépasse largement les timides esquisses de ce procédé que l'on trouve chez Apollonios [32] : elles vont jusqu'à constituer un second « point de fuite » du récit, à côté de l'issue heureuse de l'expédition argonautique, annoncée elle aussi à plusieurs reprises. L'épopée de Valérius tend donc vers une double fin : interne à l'œuvre, avec le retour des héros, et externe, avec la vengeance de Médée [33]. Le poète a fait en sorte que le lecteur ait bien présent à l'esprit ce double visage du *fatum* : le destin épique de la communauté héroïque (tendant vers l'apothéose [34]), et le destin tragique individuel de Jason et Médée (couronné par l'infanticide).

D'autre part, si on les examine un peu plus dans le détail, on voit que ces anticipations peuvent prendre deux formes. Dans certains cas, il s'agit

27. Pour une synthèse récente sur les prologues de Sénèque, voir G. Mazzoli, *Les prologues des tragédies de Sénèque*, dans *Rome et le Tragique* (M.-H. Garelli-François éd.), Toulouse, 1998, p. 121-134.

28. Seul le troisième élément a véritablement un équivalent, sur le mode de l'ironie dramatique, dans le monologue d'Ovide (v. 41-42).

29. Pour une étude de ce monologue, voir R. Marino, *Il monologo in Seneca tragico. Una indagine sulla* Medea, dans *QCTC*, 8, 1990, p. 169-187.

30. cf. v. 50 : *maiora iam me scelera post partus decent*

31. I, 224-26 ; V, 338-40 , 442-54 ; VI, 45-46, 500-502 ; VII, 310-11, 505-508 ; VII, 16-19, 108, 148, 236, 248-51, 420-22.

32. Cf. F. Vian, éd. C.U.F., p. 47-48, qui relève III, 837 (très vague) et 1132 (très imprécis, et texte sujet à discussion).

33. Bien plus, le narrateur, à partir du chant V, semble privilégier le point de vue tragique du destin individuel de Médée sur le point de vue épique de l'intérêt de l'expédition : c'est ainsi qu'il qualifie péjorativement de *dirae fraudes* (VI, 590-591) les manœuvres de Junon sur Médée, alors que celles-ci n'ont pas d'autre finalité que d'assurer le succès de l'entreprise de Jason. Le but est de renforcer le pathétique de la scène et la sympathie du lecteur pour l'héroïne. Il est probable que le point de vue épique devait ressurgir à la fin de l'œuvre pour raconter l'heureux retour des Argonautes, mais l'éclipse momentanée qu'il connaît ici illustre l'immersion du narrateur épique dans l'ambiance tragique.

34. Cf. I, 563-67.

de prophéties (ou de formes apparentées telles que le songe ou l'*ecphrasis* prophétiques), procédé traditionnel de l'épopée ; mais dans d'autres cas, et surtout à partir du chant VII, il s'agit d'anticipations involontaires de leur propre destin par les personnages eux-mêmes [35] : on est donc dans le cadre de l'ironie tragique, c'est-à-dire que le tragique est à la fois dans la forme et dans le fond.

Or ce procédé de l'ironie tragique est à son point culminant dans la scène de la rencontre de Jason et Médée, et plus précisément dans le serment de fidélité de Jason (VII, 490-508). S'appuyant sur Ovide [36] (*Her.*, XII, 83-88), Valérius place le serment de Jason dans cette entrevue, et fait évoquer par le héros (pour la repousser) l'hypothèse de sa propre infidélité, absente chez Apollonios. Mais cette ironie prend chez lui une coloration plus tragique que chez le poète augustéen [37]. Elle est en effet renforcée au v. 502 par l'évocation, sous forme ternaire, d'une Médée privée de royaume, de foyer, de parents [38], ce qui reprend un leitmotiv des plaintes de l'héroïne dans toute la tradition littéraire [39] : l'ironie involontaire de Jason est ici particulièrement aiguë. Cette ironie est portée à son comble lorsque Jason évoque sur le mode optatif (v. 505-508) les châtiments qui devraient s'abattre sur lui en cas de manquement à sa promesse [40] (thème absent chez Apollonios et Ovide) : le lecteur familier de la tradition littéraire en général (et d'Euripide [41] et Sénèque [42] en particulier) ne peut manquer de relier l'allusion à la flamme et aux *artes* de Médée (v. 506) au meurtre de Créuse et à l'incendie du palais de Créon [43] ; quant au *quid saeuius* qui est censé dépasser ce premier châtiment, le même lecteur y reconnaît sans peine une anticipation du meurtre des enfants [44]. Enfin, l'évocation par Jason de sa situation finale, en proie à la terreur et à la solitude (v. 506-508), correspond exactement à sa situation effective à la fin de la pièce [45]. Bref, ce serment contient en quelque sorte un résumé par anticipation des principales *Médées* du répertoire tragique [46]. Il fait ainsi écho aux deux autres résu-

35. VII, 501 sq. ; VIII, 108, 422.

36. Le passage correspondant d'Apollonios ne comportait pas de serment proprement dit, mais une simple promesse de mariage (III, 1120-30) : le serment solennel ne figurait que plus loin, et de façon assez brève (IV, 95-98).

37. De plus, Valérius accentue cet effet d'ironie en faisant développer davantage encore par Jason cette hypothèse, dans un ample mouvement conditionnel relancé par l'anaphore (v. 502-504).

38. *Si te sceptra domum, si te liquisse parentes/ senseris...*

39. Cf. Eur., *Med.*, 31 sq. ; Ov., *Her.*, XII, 109, 161 ; *Met.*, VII, 51 sq., Sén., *Med.*, 118 sq.

40. *...tum me tectis tua turbet in ipsis*
flamma tuaeque artes. Siquid tu saeuius istis
adicias meque in medio terrore relinquas,
ingrato queat et nullus succurrere contra.

41. Cf. *Med.*, 1187 sq.

42. Cf. *Med.*, 820 sq., 879 sq.

43. ... même si *flamma*, au premier degré, renvoie métaphoriquement à la flamme amoureuse de Médée.

44. Pour les intertextes ovidiens et sénéquiens, voir *infra*.

45. Qu'il s'agisse d'Euripide, de Sénèque, ou sans doute aussi d'Ovide.

46. En outre, cette forme d'ironie tragique dans laquelle un personnage invoque des châtiments sans se douter qu'ils retomberont sur lui n'est pas sans faire songer aux imprécations d'Œdipe contre le meurtrier de Laïus chez Sénèque (*Œd.*, 247-272).

més de la pièce contenus dans la prophétie de Mopsus (I, 224-226 [47]) et l'*ecphrasis* des portes du temple de Soleil (V, 442-454 [48]), de sorte que les trois résumés se complètent pour reconstituer, en une sorte de mosaïque, toute la trame de l'épisode corinthien.

Outre cette ironie intertextuelle appuyée, l'autre élément de tragique introduit par Valérius dans ce passage réside dans l'apparition de Furor personnifié, qui entend le serment et promet le châtiment en anticipant sur sa violation (509-510). Le motif élégiaque de la divinité vengeresse punissant l'amant infidèle [49] (*ultus amantis*) est réinterprété en termes tragiques par l'intervention d'une personnification de Furor [50], très proche de la Furie du théâtre tragique.

Tous ces éléments (serment de Jason, ironie tragique et présence de la Furie) contribuent à solenniser cette scène de la rencontre : l'engagement à la fois de Médée (par l'accomplissement direct des rites magiques [51]) et de Jason (par son serment de mariage) est beaucoup plus fort que chez Apollonios, où ces éléments n'intervenaient que plus tard. La mention de l'Erinye auprès de Médée (v. 462 : *propiorque impleuit Erinys*) et de Furor auprès de Jason pointe la signification tragique de la scène : c'est bien le moment clé où les deux héros scellent leur destin [52]. Cette scène est donc lestée chez Valérius d'un poids plus lourd de conséquences, comme acte fondateur d'une tragédie annoncée. Il en résulte que le chant VII a en quelque sorte un double climax : tragique avec la scène de la rencontre [53] (aboutissement du débat intérieur de Médée amorcé dans le prologue), et épique avec les épreuves de Jason (début d'aboutissement de l'intrigue principale de l'épopée). Tout le travail de Valérius a consisté à accentuer la portée du premier, sans pour autant perdre de vue le second.

Sans dévaluer (bien au contraire) la dimension épique de l'aventure argonautique, Valérius Flaccus exploite et amplifie les potentialités tragiques qu'elle recèle. Cette démarche l'a conduit, au chant VII, à mettre au premier plan le drame personnel de Médée en accentuant les traits d'écriture tragique déjà présents chez ses prédécesseurs, ou en en introduisant de nouveaux (et à supprimer corrélativement quelques éléments de la narration épique). La récriture tragique de la composition de ce chant aboutit

47. Avec un effet d'*hysteron prôteron*, cette prophétie énumère successivement la fuite de Médée, l'infanticide, et l'incendie du palais de Créuse.

48. Dans l'ordre chronologique : mariage de Jason, préparation des cadeaux empoisonnés par Médée, incendie du palais, fuite de Médée.

49. Cf. Prop., III, 20, 22 ; Tib., I, 8, 72.

50. ... qui a un précédent notamment chez Sénèque (*Med.*, 396).

51. 456 sq. Chez Apollonios (III, 1026-1062), Médée ne fait que donner à Jason des instructions pour qu'il accomplisse lui-même les actions magiques par la suite.

52. Chez Apollonios, l'Erinye n'est mentionnée que plus tard, à l'occasion du meurtre d'Absyrte (IV, 475-476).

53. Il n'est peut-être pas indifférent de noter que cette scène cruciale est en quelque sorte le « cinquième acte » de l'action dramatique (abstraction faite de la scène sur l'Olympe, v. 153-192, qui reste en marge de celle-ci). Si l'on prend en compte les apparitions et disparitions des personnages, le premier acte serait constitué par le premier monologue de Médée (1-33), le second par l'audience chez Eétès (32-102), le troisième par les nouveaux tourments de Médée (103-152), le quatrième par l'intervention de Vénus-Circé auprès de Médée (153-400), et le cinquième par la confrontation de Jason et Médée.

donc logiquement à donner momentanément le pas à la thématique de la destinée individuelle des personnages centraux sur l'aventure collective qui reste le support de la narration principale.

*
* *

Venons-en donc au second point : la récriture tragique des personnages. Une des différences fondamentales entre Apollonios et Valérius dans cette partie de l'épopée réside dans le fait que le premier privilégie la mise en scène de l'*ethos* des personnages, et donc que l'analyse psychologique est développée pour elle-même dans un souci de réalisme, alors que le second recherche avant tout l'effet maximal de *pathos*, et donc que la psychologie n'intéresse le poète que dans la mesure où elle peut renforcer l'impact émotionnel du récit. En effet, comme nous l'avons signalé plus haut, Apollonios mêle à l'évocation des angoisses de Médée des éclairs de joie intérieure, d'où une diversité et une complexité des notations psychologiques qui s'efforce de reproduire le plus fidèlement possible les manifestations contrastées du sentiment amoureux, à l'image de la vie même. La *poïkilia* alexandrine est indissociable ici d'un effet de réel. Face à cela, la peinture de l'amour chez Valérius est essentiellement monocolore : les moments de joie sont rarissimes et cèdent le pas à une atmosphère pesante d'angoisse et de culpabilité obsédante. Or, dans le cas de Médée (mais aussi de Jason), cette recherche systématique du pathétique se fonde sur la combinaison d'une apologie morale et d'une victimisation tragique.

Apologie morale d'une part : relisant Apollonios avec les yeux d'un moraliste romain, et reformulant en termes moraux ce qui ne l'était pas en tant que tel (ou pas au même degré) dans l'épopée grecque, Valérius a sans doute trouvé que la Médée hellénistique cédait un peu trop facilement à son penchant, et a eu à cœur de corriger cette image en présentant une héroïne plus vertueuse [54]. De là l'accentuation, remarquée par la plupart des critiques, du rôle psychologique et dramatique du *pudor* et de la *pietas*, à la fois en amont de la décision d'aider Jason, comme forces retardatrices, et en aval, comme sources d'un sentiment persistant de culpabilité [55]. De là aussi, par conséquent, l'intensification du conflit intérieur et de la souffrance morale que l'on observe chez la Médée flavienne.

Or cette moralisation du personnage va de pair avec une victimisation accrue, le choc des deux effets contribuant précisément à renforcer le pathétique. Cette victimisation revêt un aspect proprement tragique dans la mesure où, tout en étant poussée à l'extrême, elle conserve néanmoins juste ce qu'il faut de responsabilité à l'héroïne. Une analyse du

54. Ce type de démarche est courant chez les Latins ; voir notamment la façon dont Cicéron approuve la récriture plus virile du personnage d'Ulysse chez Pacuvius par rapport à Sophocle dans les *Tusculanes*, II, 49 : *Pacuuius hoc melius quam Sophocles (apud illum enim perquam flebiliter Vlixes lamentatur in uolnere)*.

55. Pour une mise au point générale sur la question, voir principalement K. Hull, *Medea in Valerius Flaccus'*Argonautica, dans *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society* (Literary and Historical Section), 16/1, 1975, p. 1-25.

rôle des divinités aux chants VI et VII permet de voir à l'œuvre cette démarche.

Les différences entre Apollonios et Valérius sur ce point sont considérables. Rappelons que chez le premier, c'est Aphrodite qui, à la demande de Pallas et Héra, envoie Eros percer d'une flèche le cœur de Médée, après quoi le mécanisme psychologique naturel de la passion suit son cours sans autre intervention divine. Chez Valérius, il faut deux interventions divines directes, celle de Junon déguisée en Chalciope et celle de Vénus sous les traits de Circé, pour éveiller la passion de Médée, puis venir à bout de ses résistances. L'impression qui en résulte est que Médée est quasiment harcelée par des forces extérieures qui la dépassent. Cela est d'autant plus net que ces divinités ne se prêtent aucunement, contrairement à ce que l'on a dit parfois [56], à une lecture allégorique. D'une part, elles ont bel et bien une existence autonome et une présence tangible dans le récit, et d'autre part, leur action n'est nullement redondante avec la causalité psychologique, puisqu'elle a pour effet d'impulser ou de relancer un processus passionnel qui, sans elles, menaçait de rester lettre morte. Le principe de la « double motivation » n'est guère opérant ici : sans l'intervention de Junon, Médée ne serait pas montée d'elle-même sur le rempart pour y tomber amoureuse de Jason à la vue de ses exploits [57], et sans celle de Vénus, le *pudor* de Médée était sur le point de triompher en inhibant ses velléités d'engagement en faveur de Jason (VII, 153-154). Cette intervention est donc déterminante à deux moments clés [58] : le passage de l'émotion [59] à la passion (chant VI) et celui de la passion à l'action (chant VII). Bref, chez Valérius, les choses sont claires : Médée est bel et bien manipulée d'un bout à l'autre du parcours qui la conduira à la « faute tragique » constituée par la trahison des siens.

Mais si l'on regarde de près le mode d'action de ces divinités, on constate qu'il préserve néanmoins une part de responsabilité morale de l'héroïne sans laquelle elle n'atteindrait pas véritablement la grandeur tragique ; en effet, le spectacle d'un homme vertueux précipité dans un malheur totalement immérité n'inspire que le dégoût et n'est pas un bon sujet tragique, si l'on en croit Aristote [60]. Le fait est que les modes d'action

56. Cf. U. Eigler, *Medea als Opfer. Die Götterintrigue im VII. und VIII. Buch der* Argonautica, dans *Ratis omnia uincet. Untersuchungen zu den* Argonautica *des Valerius Flaccus*, Hildesheim, 1991, p. 337-346. Voir *contra* C. Salemme, *Medea e il contagio d'amore*, dans *Bol. Stud. Lat.*, 22, 1992, p. 3-21 (repris dans : *Medea. Un antico Mito in Valerio Flacco*, Naples, 1993, p. 47 sq.).

57. Le poète met l'accent sur l'attitude impérieuse de Junon et la passivité de Médée à ce moment précis (VI, 488-491).

58. Cette relance de l'action par les interventions divines a certes une coloration pathétique au regard de la destinée future de Médée, mais aussi une valeur apologétique : l'image de la vertu de la jeune fille ressort grandie du fait qu'il a fallu pas moins de deux interventions directes des déesses pour en venir à bout. *Mutatis mutandis*, ces impulsions remplissent pour l'image de Médée le même rôle apologétique que pour Enée les signes surnaturels lors de la chute de Troie au chant II de l'*Enéide* (ombre d'Hector, apparition de Vénus, présage de la flamme sur les tempes d'Ascagne, fantôme de Créuse) : dans les deux cas, il s'agit de justifier et de déculpabiliser aux yeux de la postérité un personnage plus ou moins suspect de trahison ou de désertion vis-à-vis de sa patrie. La différence est que dans le cas d'Enée, ces impulsions divines ouvrent la voie du salut, et dans celui de Médée, celle de la damnation.

59. Le stade de l'émotion proprement dite correspond à sa première rencontre avec Jason (V, 329-398), sans équivalent chez Apollonios (cf. *infra*).

60. *Poet.*, 13, 34-36.

respectifs de Junon, puis de Vénus sur Médée combinent deux éléments : d'une part, la parole persuasive, et d'autre part, un moyen surnaturel, la ceinture de Vénus pour Junon (souvenir homérique [61]), des baisers inspirateurs de *furor* pour Vénus (réminiscence virgilienne [62]). Or, dans le récit, ces éléments surnaturels, en principe dotés d'une puissance contraignante, ne jouent qu'un rôle secondaire et clairement subordonné au discours des déesses : ils ne font que renforcer (avec Junon) ou préparer (avec Vénus) l'acquiescement intérieur de Médée à ces propos. Dans le premier cas, les paroles de la déesse font l'essentiel du travail en poussant la jeune fille (déjà favorablement disposée envers le héros qu'elle a rencontré au chant V) à concentrer encore plus son attention sur lui : *tantum effata magis campis intendere suadet* (VI, 600) ; *hanc dictis... impulit* (v. 602). Au v. 667, il est dit que Médée est arrivée *ad extremos furores* en contemplant Jason, et ce n'est qu'ensuite qu'est mentionnée l'action complémentaire de la ceinture (v. 676-671), qui atténue les forces morales de l'héroïne (*deficit*). Dans le second cas, La progression est la suivante : le premier discours de Vénus (avec l'allusion aux prétendants barbares des v. 234-236) « prépare le terrain » ; les *furialia oscula* attisent la passion de Médée (254-255) ; et c'est le second discours de Vénus qui, après un premier mouvement de rejet de ces mêmes paroles (cf. VII, 295 : *uerba cauens* ; 299 : *cupit diras euadere uoces*), emporte la décision de la jeune fille, comme le soulignent à la fois le narrateur (v. 308 : *auditae crescunt in pectore uoces*) et Médée elle-même (347-349).

C'est donc bien la parole des déesses qui reste l'élément déterminant dans l'évolution de l'attitude de la jeune fille [63] ; or il est évident que cet assentiment à un discours persuasif relève pour l'essentiel de la liberté du sujet. Mais cela va plus loin : dans la scène avec Junon, c'est Médée, déjà attirée par Jason, qui sollicite d'elle-même les paroles enjôleuses de son interlocutrice, en feignant d'ignorer (*ceu nescia*) l'identité du héros pour se faire donner des explications à son sujet (VI, 575-590) ; c'est donc qu'elle a déjà apporté intérieurement une forme d'acquiescement à l'émotion qui l'avait saisie lors de sa première rencontre avec Jason (V, 373-375). Le schéma est par conséquent le suivant :

1. V, 337 sq. : première rencontre : émotion de Médée (*adfectus animi*) ;

2. VI, 477 sq. : impulsion divine purement extérieure : Junon amène Médée sur le rempart ;

3. VI, 575-590 : seconde réaction émotive de Médée à la vue de Jason, ratifiée par la raison (*adsensio animi*) : Médée demande à Junon de lui parler de Jason ;

61. Cf. Hom., *Il.*, XIV, 214-220.

62. VII, 254-55 : *occupat amplexu Venus et furialia figit/oscula permixtumque odiis inspirat amorem*. Souvenir inversé de Virgile, *Aen.*, I, 687-88 (où c'est Didon qui doit embrasser Cupidon) : *cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,/occultum inspires ignem fallasque ueneno*.

63. *A contrario*, chez Apollonios comme chez Virgile avec Didon, l'action de la déesse sur l'héroïne ne comporte aucun élément verbal.

4. VI, 590 sq. : le discours de Junon et la contemplation de Jason entraînent le passage de l'émotion à la passion ;

5. VI, 668-674 : ... processus renforcé par l'action du collier (action divine intérieure).

On voit clairement ainsi comment le poète prend soin de combiner l'action divine et la responsabilité de l'héroïne.

Au reste la jeune fille elle-même, dans un éclair de lucidité digne de la Phèdre de Sénèque [64], dira : *errore uolens trahor* (VII, 10), reconnaissant ainsi la part de volonté que maintient la psychologie stoïcienne dans le déclenchement du processus passionnel (très bien définie, notamment, par la nourrice de Phèdre chez Sénèque [65]). Médée est certes trompée par Junon et Vénus, mais non contrainte par elles. Elle est victime au plus haut point d'une manipulation qui atténue fortement sa culpabilité, sans pour autant supprimer sa responsabilité. Il n'y a donc pas de contradiction à voir le narrateur tantôt plaindre son héroïne par des épithètes de « style subjectif [66] » (*infelix*, *misera*, *miseranda* [67]), tantôt la proclamer coupable (*infanda* [68], *nocens* [69]) : la Médée de Valérius est à la fois victime et coupable, c'est-à-dire qu'elle est pleinement une héroïne tragique [70].

Quant aux motivations de l'intervention des déesses, on constate que Valérius s'est éloigné d'Apollonios pour injecter un élément de causalité tragique absent chez ce dernier. Dans les *Argonautiques* grecques, Aphrodite accepte de seconder les efforts d'Héra tout simplement parce qu'elle a été émue par la requête de celle-ci (III, 76-79 [71]). Chez Valérius, Vénus intervient dans les affaires de Colchide avec l'arrière-pensée de se venger de la descendance du Soleil (VI, 468), qui, on le sait, avait dénoncé, d'après Homère, son adultère avec Mars [72] ; or c'est précisément la motivation que la Phèdre d'Ovide (*Her.*, IV, 54) et surtout celle de Sénèque [73] (*Phaed.*, 124, sans doute la source directe de Valérius [74]) prêtaient à Vénus pour justifier la persécution dont elles étaient l'objet de la part de cette déesse : la transposition dans les *Argonautiques* de ce motif de la vengeance de Vénus donne à l'action de cette divinité une couleur tragique qu'elle n'avait absolument pas chez Apollonios. Cette causalité tragique est ensuite mise en scène sur le mode épique, sous la forme de l'intervention directe de

64. Cf. *Phaed.*, 179 : *uadit animus in praeceps sciens*.

65. *Phaed.*, 129-135.

66. Sur ces épithètes (et notamment la nuance de sens entre *misera* et *infelix*, plus teintée de tragique), voir K. Hull, *art. cit.*

67. Contrairement aux deux précédentes, cette épithète (VII, 121) n'est pas employée par Virgile à propos de Didon, mais se trouve chez Sénèque à propos de Médée (*Med.*, 207).

68. Cf. V, 219.

69. Sur ce qualificatif, cf. *infra*.

70. Cf. aussi IV, 13 (paroles de Jupiter) : *dabit impia poenas/uirgo*.

71. « Elle dit, et Cypris fut saisie d'une muette stupeur. Elle était bouleversée de se voir suppliée par Héra ».

72. *Od.*, VIII, 266-367 ; cf. Ov., *Met.*, IV, 169-189. Valérius a fait allusion à cette anecdote dans l'épisode de Lemnos (II, 98-100), pour justifier l'abandon du culte de Vénus par les Lemniens fidèles à Vulcain, et motiver indirectement la vengeance de la déesse (détail absent chez Apollonios).

73. Suivant peut-être l'*Hippolyte couronné* d'Euripide et la *Phèdre* de Sophocle.

74. Dans le détail de l'expression, Valérius (*diua... iam pridem sponte requirens/Colchida et inuisi genus omne exscindere Phoebi*) est très proche de Sénèque (*stirpem perosa Solis inuisi Venus*).

la divinité en question. À la motivation traditionnelle de Junon dans l'épopée argonautique (assurer le succès de Jason) se superpose ainsi une motivation autonome de Vénus d'ascendance tragique, liée à une intention de nuisance qui accentue la victimisation de Médée [75].

Ce diptyque apologie morale/victimisation tragique se retrouve *mutatis mutandis* dans le traitement du personnage de Jason, à travers la scène de l'entrevue avec Médée [76] (VII, 407-538). Pas plus chez Apollonios que chez Ovide, les principaux modèles pour ce passage, Jason ne peut être considéré comme un héros tragique. Il s'agit chez le premier d'un beau parleur amoral et opportuniste qui finit par se laisser prendre à son propre jeu, et chez le second, d'un séducteur cynique qui manipule totalement Médée [77] : les deux poètes sont à des degrés divers les héritiers d'un mouvement de dégradation de la figure de l'Esonide vraisemblablement initié par Euripide [78], mouvement contre lequel Valérius veut réagir en restaurant la dimension héroïque du personnage [79]. Au cours de cette entrevue, Jason apparaît non comme un suppliant plus ou moins hypocrite, ainsi que le voulait la tradition littéraire, mais comme un héros courageux et résolu, prêt à affronter la mort (v. 427-430). Mais il apparaît aussi comme un personnage qui scelle son destin funeste par son serment solennel d'épouser Médée, comme nous l'avons vu plus haut. Or, chez Valérius, l'amour de Jason pour Médée, qui est à l'origine de ce serment, a une cause surnaturelle : ce sont les incantations de la magicienne [80]. Le poète flavien a trouvé cette idée (absente chez Apollonios) dans la sixième *Héroïde* d'Ovide [81], où il ne s'agit que d'une construction de l'imagination d'Hypsipyle, et l'a intégrée à son récit dans une intention manifestement apologétique : il s'agit d'atténuer par avance la culpabilité de Jason dans sa trahison à venir, en suggérant qu'il était en partie manipulé par une force extérieure au moment de son engagement. Déculpabilisation partielle seulement, puisque les incantations de Médée ne donnent que l'impulsion émotive, et que le serment lui-même reste sous la responsabilité du locuteur qui ratifie cette émotion ; ce qui permet au narrateur de parler ensuite de châtiments mérités (v. 509 : *meritis poenis*). Comme Médée, Jason n'est ni tout à fait

75. Cette causalité empruntée à un autre mythe permet aussi d'évacuer ce qui dans la pièce de Sénèque est présenté comme la cause première du destin tragique de Jason et Médée : la transgression de l'ordre du monde par la première navigation (cf. *Med.*, v. 595 sq.). Chez Valérius au contraire, la navigation a une valeur positive, ratifiée par la volonté de Jupiter (I, 498 sq.) ; il fallait donc trouver une cause indépendante pour le malheur des héros. L'ajout de la vengeance de Vénus fait passer au second plan le lien entre la tragédie de Médée et l'expédition elle-même (et dédouane un peu Junon, garante du succès de cette dernière).

76. Pour un examen plus détaillé de ce passage, voir notre article : *Jason héros épique et tragique au chant VII des* Argonautiques *de Valérius Flaccus*, dans *Vita Latina*, 169, 2003, p. 70-82.

77. L'image de Jason que donne Médée dans l'*Héroïde* XII est globalement corroborée par le récit du narrateur au chant VII des *Métamorphoses* (et peut donc être étendue à la *Médée* disparue du même auteur).

78. Pour une mise an point diachronique sur l'évolution dans le traitement du mythe, voir A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, 1994, p. 173-190.

79. Sur ce point, voir principalement K. Hull, *The Hero-Concept in Valerius Flaccus'*Argonautica, dans *Studies in Latin Literature and Roman History*, I, Bruxelles, 1979, p. 379-409.

80. VII, 488-89 : *tacitis nam cantibus illum/flexerat et simili iamdudum adflarat amore.*

81. Cf. v. 83-84, 97, 121.

innocent ni tout à fait coupable. La restauration de sa grandeur épique, parallèlement à sa chute annoncée dans un malheur dont il n'est qu'en partie responsable, contribuent à le hisser lui aussi au rang de héros tragique, rééquilibrant ainsi une tendance de la tradition littéraire à réduire l'Esonide au statut de faire-valoir de sa compagne.

Cette réinterprétation du rôle de Jason aide ainsi à mieux comprendre celui des divinités. Avant Valérius, les poètes désireux de susciter la sympathie du lecteur pour Médée (comme Ovide) avaient tendance à noircir Jason en le rendant coupable d'une froide manipulation. Soucieux de « réhabiliter » *à la fois* Jason et Médée, le poète flavien reporte sur les dieux (et plus particulièrement sur Vénus) le thème du cynisme manipulateur.

Relisant le récit d'Apollonios (et d'Ovide) à la lumière des tragédies postérieures, Valérius a eu à cœur de présenter, en réponse à ses prédécesseurs, sa propre version, puissamment pathétique, de ce moment clé où le destin des deux héros bascule vers le malheur commun en raison d'une faute commise. Il s'est ainsi attaché à fournir un principe d'explication qui préserve leur intégrité morale à tous deux, tout en affirmant leur statut tragique de victime partiellement responsable de son sort. Il l'a trouvé dans la combinaison d'une impulsion extérieure (plus appuyée dans le cas de Médée) et de l'acquiescement du personnage lui-même qui ratifie sa propre émotion, avec à l'arrière-plan une influence diffuse et partielle [82] de la psychologie stoïcienne des passions. Cette accentuation simultanée de la moralisation et du *pathos* dans le traitement des caractères fait que les héros de Valérius apparaissent moins comme des personnages à part entière que comme des types, ce qui renforce encore la parenté avec la tragédie.

*
* *

Cette orientation tragique de la destinée de Médée (et secondairement de Jason) dans cette dernière partie de l'épopée est appuyée par la présence de réminiscences littéraires qui confirment que Valérius avait bien à l'esprit le développement ultérieur du mythe de Médée dans la littérature dramatique en composant son épopée. Cette investigation est bien entendu limitée par la perte totale ou partielle de toutes les tragédies latines consacrées à Médée [83] à l'exception de celle de Sénèque ; et comme les quelques fragments conservés des autres tragiques latins n'offrent guère d'analogies significatives avec le texte de Valérius [84], c'est à cet auteur que doit se

82. ... partielle dans la mesure où Valérius présente l'agent de l'impulsion initiale (pour Médée) sous une forme mythologique non réductible à une allégorie.

83. *Medea exul* d'Ennius, *Medus* de Pacuvius, *Medea siue Argonautae* d'Accius, *Médée* d'Ovide, de Lucain, de Maternus... pour un panorama général, voir A. Arcellaschi, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, 1990. Le caractère rebattu de ce mythe comme sujet de tragédie est attesté par Martial, V, 53 ; X, 4, 35.

84. ... d'autant qu'à l'exception de la pièce d'Accius, consacrée à l'élimination d'Absyrte (et donc qui commence là où se termine pour nous l'épopée de Valérius), toutes ces tragédies prennent pour objet des épisodes légendaires situés très en amont des *Argonautiques* ; leur influence éventuelle ne peut donc être

borner l'enquête, en y ajoutant éventuellement quelques références hypothétiques à la *Médée* d'Ovide [85], pour autant que l'on puisse en deviner certains traits à travers le chant VII des *Métamorphoses* et la douzième *Héroïde* [86].

Peu de commentateurs se sont penchés sur l'influence de Sénèque chez Valérius [87], au point que certains critiques ont pu la mettre en doute [88], mais ce doute ne résiste pas à l'examen des *loci similes* que relèvent les commentaires détaillés des chants V à VIII [89]. Laissant de côté les similitudes ponctuelles avec des vers des autres pièces de Sénèque [90], je me concentrerai ici sur les passages de Valérius présentant des similitudes à la fois verbales et thématiques avec la *Médée*, et suggérant par conséquent avec un haut degré de probabilité une influence directe de la tragédie sur l'épopée [91]. On peut en effet dégager un certain nombre de liens significatifs, autour de trois thèmes d'effet convergent : la culpabilité criminelle, le *furor* et la magie.

La première convergence significative avec la tradition tragique tourne autour du qualificatif de *nocens*. À peine Médée a-t-elle scellé son destin en remettant ses philtres à Jason que le narrateur déclare : *ubi facta nocens* (VII, 461) ; un écho très probable du *nocens sum facta* de la Médée de Sénèque (v. 280), au moment où celle-ci passe ses propres crimes en revue. L'ascendance sénéquienne de ce v. 461 est confirmée par la suite du même vers (... *et non reuocabilis unquam/ cessit ab ore pudor*), qui rappelle un autre passage de la *Médée* de Sénèque (900 *: fas omne cedat, abeat expulsus pudor*). De plus, en VIII, 526, Médée elle-même se qualifie de *uirgo nocens*. Cette épithète de *nocens* lui est du reste appliquée de façon récurrente à la fois chez Sénèque [92] et chez Ovide [93] (et devait déjà l'être dans la tragédie perdue de ce dernier). Mais ces occurrences de cette

que ponctuelle et indirecte, tout comme celle de Sénèque. Quant aux *Colchidiennes* de Sophocle, dont la trame recoupe le chant VII de Valérius, il nous en reste trop peu de choses pour déterminer si ce dernier s'en est inspiré.

85. Cette pièce, considérée comme un chef d'œuvre par Tacite (*Dial.*, 12) et par Quintilien (*Inst. or.*, X, 1, 98), était certainement bien connue de Valérius, et sa perte handicape gravement la reconstitution de la genèse des *Argonautiques*.

86. Sur les rapports entre la *Médée* de Sénèque et celle d'Ovide, voir en dernier lieu F.-R. Chaumartin, *Mise au point sur quelques problèmes relatifs à la* Médée *de Sénèque*, dans *Hommages à C. Deroux* (P. Defosse éd.), Bruxelles, 2002, vol. I, p. 108-122.

87. La seule étude consacrée spécifiquement aux rapports entre Valérius Flaccus et Sénèque est l'article de S. Grewe, *Der Einfluss von Senecas* Medea *auf die* Argonautica *des Valerius Flaccus*, dans *Ratis omnia uincet. Neue Untersuchungen zu den* Argonautica *des Valerius Flaccus* (U. Eigler & E. Lefèvre éd.), Munich, 1998, p. 173-190, mais cet article se borne pour l'essentiel à étudier deux passages extérieurs au chant VII (V, 231-277 et VIII, 414-446). Pour ce chant, on trouvera quelques considérations générales sur l'influence de Sénèque dans l'introduction du commentaire d'A. Perutelli, p. 40 et 45-47.

88. Cf. U. Eigler, *op. cit.*, p. 79.

89. Un relevé de 34 *loci similes* a été dressé par W. C. Summers, *A Study of the* Argonautica *of Valerius Flaccus*, Cambridge, 1894, p. 40 sq. (ouvrage que nous n'avons pu consulter).

90. Quelques exemples : *trux tyrannus* pour Eétès (VII, 78 : cf. *Herc. Fur.*, 936) ; *ardentes gressus* (VII, 110 : cf. *Herc. Œt.*, 740) ; *attonito pede* (VIII, 21 : cf. *Oct.*, 435, 778) ; *stupet nox* (VII, 393 : cf. *Thy.*, 815) ; *labes pudoris* (VII, 386 : cf. *Phaed.*, 893) ; *fata domus* (VIII, 135 : cf. *Phaed.*, 697 ; *Ag.*, 223).

91. Je laisse aussi de côté quelques micro-similitudes plus ou moins significatives : *Arg.*, I, 532 et *Med.*, 339 ; *Arg.*, V, 472 et *Med.*, 363 ; *Arg.*, VIII, 21 et *Med.*, 675...

92. Cf. *Med.*, 499 : *... fiam nocens.*

93. *Her.*, XII, 106 : *nunc tibi uisa nocens* ; 118 : *femina iamque nocens.*

épithète se rencontrent chez ces auteurs à un stade ultérieur de sa destinée, où elle a commencé à accomplir des crimes de sang (meurtre d'Absyrte et/ou de Pélias). Son emploi à ce stade initial de son parcours (la trahison de son père) a donc une valeur proleptique, reliant sa faute originelle aux crimes qui en découleront par la suite pour affirmer l'unité d'un destin [94].

Ce type de prolepse intertextuelle se retrouve dans le passage où Junon considère Médée comme capable de ne reculer devant aucun crime : *nullum mente nefas... horrescere* (VI, 453). Rien à ce stade du récit ne justifie en effet un tel jugement ; il est clair que l'allusion intertexuelle prime ici la simple cohérence logique : il s'agit à l'évidence d'un souvenir du passage de la *Médée* de Sénèque où l'héroïne se vante elle-même de ne rien regarder comme un crime : *nullum scelus putare* (v. 465). Mais cette allusion a une valeur affective, puisqu'elle fait sentir les potentialités criminelles non encore actualisées de Médée, et accentue la couleur tragique du récit.

Par ailleurs, lorsque la Médée de Valérius a endormi le dragon, elle s'exclame : *iamque omne nefas, iam, spero, peregi* (VIII, 108). L'ironie tragique, reposant ici sur le thème du soulagement trompeur, est renforcée par la réminiscence sénéquienne de *Médée*, 122, où l'héroïne demande : *adeone credit omne consumptum nefas ?* ... au moment précisément où elle s'apprête à concevoir sa vengeance. Perceptible à tout lecteur connaissant la légende, cette ironie est encore plus piquante pour un lecteur bon connaisseur de Sénèque.

En outre Jason, évoquant sur le mode hypothétique les châtiments que Médée pourrait lui infliger en cas de reniement de son serment, termine son énumération par un châtiment indéterminé derrière lequel le lecteur devine l'infanticide : *siquid tu saeuius istis/adicias* (VII, 507). Ce type de périphrase avec indéfini et/ou comparatif pour désigner proleptiquement ce meurtre rappelle plusieurs passages de la *Médée* de Sénèque [95], et plus encore les derniers mots de la douzième *Héroïde* : *nescio quid certe mens mea maius agit* (212) ; une fois de plus, on peut penser que le procédé remonte, en amont de Sénèque, à la *Médée* d'Ovide [96].

Ajoutons enfin une remarque sur les objets que Médée emporte avec elle avant son départ (VIII, 16-19), et dont le narrateur fait pressentir qu'ils seront les instruments futurs de ses crimes : les poisons mortels « que son époux n'aurait jamais dû négliger » (*numquam spernenda marito*), l'épée dont on pressent qu'elle servira à tuer ses enfants [97] (*saeuum ensem*), et,

94. Ce motif rejoint la prolepse externe (sous forme de « flash » prophétique de l'héroïne elle-même) de VII, 310 : *famam secelerum iamque ipsa suorum/prospicit*. Cette prescience réflexive de sa notoriété criminelle n'est pas sans faire songer à la conscience réflexive de la Médée de Sénèque (*Medea... fiam*, v. 171 ; *Medea nunc sum*, v. 910).

95. Surtout v. 50 (*maiora scelera*) ; cf. aussi 127-129, 917-918. On pense aussi, pour l'expression, au v. 693 (*aliquid... altius*), même s'il ne s'agit ici que du meurtre de Créuse.

96. On le trouve aussi dans le *Thyeste* de Sénèque, v. 267.

97. Il s'agit en effet de l'épée de l'infanticide (cf. I, 225), plutôt que celle qui tuera son frère comme le pense J. Soubiran (*Valérius Flaccus.* Argonautiques. *Introduction, texte et traduction rythmée, notes et index*, Louvain-Paris, 2002, *ad loc.*) en citant Ovide (*Tr.*, III, 9, 26) et Lucain (X, 464-67). Ces parallèles ne sont pas probants, car, dans la version d'Apollonios, qu'aurait certainement suivie Valérius, c'est Jason qui tue Absyrte de sa propre épée (III, 465). Ajoutons que l'ordre de l'énumération des accessoires chez Valérius (les poisons et le collier, puis l'épée) suit l'ordre chronologique des crimes futurs de Médée

entre les deux, un mystérieux collier (*ipsumque monile*) qui, dans ce contexte, ne peut être que celui qu'elle destinera à Créuse après l'avoir enduit de venin d'après Sénèque (*Med.*, 573). En effet, Euripide ne mentionne pas de collier empoisonné : cette allusion n'est donc claire que pour un lecteur de Sénèque [98].

Dans tous les cas, c'est donc un effet d'anticipation indirecte du destin criminel de Médée que véhiculent les réminiscences verbales de Sénèque et/ ou d'Ovide.

Le second « fil rouge » qui unit la Médée de Valérius à celle des auteurs tragiques est celui du *furor*, plus délicat à démêler dans la mesure où vient interférer ici la Didon de Virgile, imprégnée elle aussi d'influence tragique, dans un écheveau intertextuel extrêmement complexe. On peut néanmoins dégager quelques traits significatifs.

Les analogies reposent sur le glissement du *furor* de la passion amoureuse de la Médée des *Argonautiques* au *furor* de la vengeance de la Médée tragique [99] : Valérius caractérise le premier par des expressions que ses prédécesseurs utilisent souvent aussi pour le second, suggérant ainsi une unité dans le caractère « furieux » de Médée [100]. La première de ces analogies est le thème de la passion amoureuse assimilée à une possession divine : *mole dei, quem pectore toto/ iam tenet* [101] (VI, 673) ; idée reprise plus loin *: ubi nescioquo penitus se numine uinci/ sentit* (VII, 323). On pense aux *Métamorphoses*, VII, 12 (*nescio quis deus obstat*) et 55 (*maximus intra me deus est)*, où il s'agit là aussi du *furor* amoureux, mais également à l'un des deux fragments conservés de la *Médée* d'Ovide (*feror huc illuc, ut plena deo*), où il s'agit sans aucun doute du *furor* de la colère, tout comme à la fin de la douzième *Héroïde* : *uiderit ista deus, qui nunc mea pectora uersat* (211). L'emploi récurrent des verbes *sequor* et *trahor* pour exprimer la passivité du personnage en proie à la passion (VII, 10, 347 ; VIII, 48) a toute une série d'antécédents chez les Médées de Sénèque [102] et d'Ovide [103] (tantôt en liaison avec l'*amor*, tantôt avec l'*ira*).

Autre élément : la comparaison de Médée amoureuse à une Ménade (VI, 755 sq.), à laquelle fait écho une comparaison analogue pour Médée furieuse, se croyant sur le point d'être abandonnée (VIII, 446 sq.). C'est encore le thème du *furor* (lié à tantôt à l'*amor*, tantôt à l'*ira*) qui unit ces

(meurtre de Créuse, puis infanticide), ce qui corrobore notre interprétation (qui est aussi celle de G. Liberman).

98. Comme le remarque C. D. Costa dans son commentaire de la *Médée* (Oxford, 1973, p. 122), Sénèque s'est lui-même souvenu de Virgile, *Aen.*, I, 648 sq., mais le contexte incite à voir chez Valérius une réminiscence directe de Sénèque plutôt que de Virgile. En outre, comme Sénèque s'est manifestement inspiré directement de Virgile, on peut penser que ce détail du collier ne figurait pas dans la *Médée* d'Ovide, ce qui confirme que Valérius avait bien la pièce de Sénèque à l'esprit.

99. Sur ce point, voir F. Bessone, *Valerius Flaccus und die Medeen des Ovid*, dans *Ratis omnia uincet. Neue Untersuchungen zu den* Argonautica *des Valerius Flaccus*, Munich, 1998, p. 141-172.

100. Cf. le célèbre précepte d'Horace, *Ars poet.*, 123 : *sit Medea ferox inuictaque*. Cf. aussi Mart., X, 35, 5 ; Juv., VI, 643.

101. Nous ne croyons pas que *deus* renvoie ici à Junon, comme le pensent certains commentateurs, mais au *topos* de l'amour comme divinité possessive, comme chez Ovide.

102. *Med.*, 895, 953. Cf. aussi *Phed.*, 178.

103. *Her.*, XII, 19, 209 ; *Met.*, VII, 21.

deux évocation. Même si ce type de comparaison, pour lequel Valérius a pu s'inspirer aussi de la Didon de Virgile (*Aen.*, IV, 300-303), est assez banal, la récurrence du motif fait songer aux comparaisons de Médée furieuse à une Bacchante chez Sénèque [104] (*Med.*, 392 sq., 806, 849 sq.).

Enfin, la Médée de Valérius apparaît à plusieurs reprises en proie à une forme de fébrilité quasi frénétique [105] comparable à l'action du fouet des Furies (VIII, 20) : *uelut torto Furiarum erecta flagello* ; ou encore à Oreste tourmenté par les Furies (VII, 147-152). Si l'intertexte principal est ici encore la Didon de Virgile (*Aen.*, IV, 471-473), on sent aussi, surtout dans le premier cas, la présence latente de Sénèque, *Med.*, 958-993 [106]. Enfin, Médée, dans une sorte d'hallucination (VII, 248-250), croit voir en Circé le visage de la Furie [107] (*cerno/... uipereos ipsi tibi surgere crines*), ce qui n'est pas sans rappeler la Médée de Sénèque (*uultum Furoris cerno*, v. 396).

Ce que Valérius veut faire sentir, à travers ces motifs où l'influence directe de la Didon virgilienne se superpose à des échos des Médées du répertoire tragique, c'est la présence latente, chez la jeune fille innocente qu'est encore son héroïne, des germes du développement futur de son personnage dans la tragédie à venir, à partir de sa prédisposition au *furor*. Au reste, le champ sémantique du *furor* (*furor*, *furia*, *furens*, *furere*, *furialis* [108]) est omniprésent autour de la Médée de Valérius [109], et contribue à sa caractérisation tragique.

On trouve enfin des échos sénéquiens autour du thème de la magie de Médée [110] ; un motif que Valérius a amplifié par rapport à Apollonios, non en quantité (il supprime plusieurs développements de son prédécesseur sur les préparatifs magiques), mais en intensité dramatique (en mettant plus fortement l'accent sur la puissance de Médée et la terreur qu'elle inspire). Le fait est que la scène où Médée va chercher ses philtres pour aider Jason (VII, 323-370) comporte avec la scène de magie de la *Médée* de Sénèque (v. 670 sq.) des analogies à la fois thématiques et verbales : *tum thalami penetrale petit quae maxima norat/auxilia... quaerens* (*Arg.*, VII, 325)/ *penetrale funestum attigit,/totas opes effudit* (Sén., *Med.*, 676-77). Le recours aux produits tirés de la mer, de la terre et du ciel (VII, 329-330) rappelle un peu Sénèque, *Med.*, 691-92 [111]. L'anaphore de *maiora* dans la prière à Hécate (*Arg.*, VII, 352-53 : *maiora precatur/carmina*, *maiores*

104. Cf. aussi Ov., *Met.*, VII, 258.

105. VIII, 54 : *furens*.

106. Cf. v. 961-962 : *Ingens anguis excusso sonat/ tortus flagello*.

107. Dans le même passage, Médée dit ne voir qu'hostilité autour d'elle (249-250 : *infestaque cerno/ omnia*), ce qui est très proche d'Euripide, *Med.*, 16. Réminiscence directe ? En tout cas, le trait n'est pas chez Sénèque.

108. Cf. V, 219 ; VI, 667 ; VII, 154, 161, 170, 254, 315, 337 ; VIII, 54, 390...

109. Voir à ce propos F. Schimann, *Feuer auf Lemnos. Feuer und Furie in den* Argonautica *des Valerius Flaccus*, dans *Fabrica. Studien zur antiken Literatur und ihre Rezeption*, Stuttgart-Leipzig, 1997, p. 103-128 (en particulier p. 113-119).

110. Pour une approche plus générale de la question, voir L. Baldini Moscadi, *Les métamorphoses de la magicienne : la Médée de Valérius Flaccus*, dans *La Magie. Actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999*, Montpellier, 2000, vol. II, p. 277-288.

111. Avec un petit écho verbal : *manibus imis* (*Arg.*, VI, 329)/ *ima tellus* (*Med.*, 691).

Hecaten immittere uires) a un précédent dans la même scène chez Sénèque (*Med.*, 674-675 : *maius his, maius parat/Medea monstrum*). Au reste, le mouvement du vers suivant, affirmant la volonté de Médée de dépasser les enchantements ordinaires (*nec notis stabat contenta uenenis*), est peut-être un écho en concentré du mouvement de surenchère hyperbolique de la scène de magie sénéquienne (690 sq.). Plus sombre que chez Apollonios, mais pas autant que chez Sénèque, la couleur de cette scène est en quelque sorte à mi-chemin entre les deux. Le poète flavien a aussi retenu de ses modèles latins [112] la suggestion du caractère exorbitant et de la dimension cosmique du pouvoir de Médée [113], qui dépasse largement ce qu'en dit Apollonios [114].

Nefas, furor, magie : on voit que ces trois éléments ajoutés ou intensifiés par rapport à Apollonios, et tissant des liens thématiques et verbaux avec les tragédies latines consacrées à l'épisode corinthien, convergent vers un même effet : la peur inspirée par le côté obscur de la figure de Médée que l'on voit apparaître en filigrane. Cet aspect inquiétant du personnage se superpose à l'image pathétique de la jeune fille victime de son destin qui occupe le premier plan. Ce sont donc les deux ressorts fondamentaux de la tragédie, terreur et pitié, que le poète flavien a choisi d'accentuer parallèlement dans la représentation de son héroïne.

Cette triple problématique n'épuise pas la question des réminiscences sénéquiennes [115]. On relève une autre réminiscence sénéquienne teintée d'ironie tragique dans les menaces d'Absyrte, jouant sur l'assimilation entre la torche nuptiale des noces de Médée et Jason et la torche incendiaire qu'il veut porter contre eux (VIII, 277-280 : *fero quatioque hanc lampada uestro/coniugio*). On pense évidemment au premier monologue de Médée chez Sénèque (37-39), qui énonce la même menace assortie d'une ironie fondée sur la perversion des éléments du rite nuptial [116] (en l'occurrence, ceux des noces de Jason et Créuse) ; l'insistance sur le motif de la torche dans tout ce passage de Valérius (v. 262, 276, 278, 284) renforce la ressemblance avec la *Médée* de Sénèque et appuie la réminiscence [117]. La présence de cette menace de « noces perverties » dans la bouche d'Absyrte crée un effet d'ironie intertextuelle assez subtil : l'imprécation d'Absyrte contre Médée et Jason est destinée à être reprise par cette dernière contre son époux et sa rivale.

112. Il faut en effet prendre en compte Ovide, *Met.*, VII, 191 sq. à côté de Sénèque.

113. Cf. *Arg.*, VII, 389-94.

114. Remarquons en outre que la prière de Médée (VII, 311-315), qui commence par s'adresser aux dieux d'en-haut pour invoquer ensuite les puissances infernales, suit le même mouvement que la prière qui ouvre la *Médée* de Sénèque.

115. Il faut aussi rapprocher ce que dit Médée à Jason sur ses enfants à venir chez Valérius (VII, 486 : *te coniunx natique manent*) et chez Sénèque (*Med.*, 543 : *te noui nati manent*). La similitude verbale et thématique s'accompagne d'une ironie tragique accrue par l'ajout de *coniunx*, qui fait songer à Créuse, autre future victime de Médée.

116. Cf. aussi Eur., *Med.*, 887 sq.

117. Confirmée par l'expression du v. 262 (*infestam lampada Grais /concutiens*), qui rappelle Sén., *Med.*, 962 (*Quem trabe infesta petit/Megaera ?*), juste avant sa vision de l'ombre de son frère (962-965).

Il importe en tout cas de souligner que tous ces jeux allusifs ne sont pas un amusement purement intellectuel de fin lettré (c'est d'ailleurs ce qui distingue Valérius d'Ovide, auquel il s'apparente parfois par sa technique allusive), mais sont investis d'une forte valeur affective : ils s'inscrivent dans l'ambiance dominante des chants VII et VIII et contribuent à renforcer la coloration tragique du destin de la jeune princesse.

Ces éléments de la personnalité tragique de Médée sont accentués par ce que l'on peut appeler des « comparaisons tragiques ». Il s'agit des comparaisons de Médée à Io (VII, 111-113), à Oreste (VII, 147-152), à Penthée (VII, 301-304) et à Ino (VIII, 21-23), qui rapprochent la Colchidienne d'autres figures célèbres du répertoire tragique. Ces comparaisons ont été bien étudiées par M.-L. Ricci [118], qui s'est particulièrement attachée à retrouver leurs sources respectives. Par exemple, dans les cas d'Oreste et de Penthée, l'idée de la comparaison vient certes d'un même passage de Virgile (*Aen.*, IV, 469-473), où Didon dans son délire est comparée successivement à Penthée et à Oreste [119], mais dans les deux cas, Valérius enrichit et intensifie l'évocation tirée de Virgile en y ajoutant des éléments absents chez ce dernier, et remontant aux tragédies d'Euripide consacrées à ces mythes [120] (soit directement, soit par l'intermédiaire de tragédies latines perdues [121]). Ces réminiscences intertextuelles renvoient donc, en amont de Virgile, à la littérature dramatique antérieure. Nous ajouterons à ces analyses quelques remarques générales.

Ces comparaisons ont un triple effet. D'une part, elles ont une fonction d'intensification du *pathos* : la tension dramatique et l'ambiance de *furor* du comparant vont souvent au-delà de celui du comparé, dans un mouvement de « passage à la limite » dont l'intensité finit par rejaillir sur ce même comparé. Le désarroi d'Io, la fureur d'Oreste, la déchéance de Penthée, la terreur d'Ino accentuent par contrecoup la suggestion de l'ampleur des réactions de Médée. D'autre part, les jeux de correspondances entre comparant et comparé donnent souvent à ces comparaisons, au-delà du point d'application immédiat, la valeur d'une anticipation voilée du destin tragique de Médée par analogie avec celui de ces personnages. L'image récurrente du héros tragique qui court à sa perte, sous l'impulsion soit de la Furie (Io), soit d'une divinité manipulatrice (Penthée), soit de la frayeur (Ino) parcourt presque tout ce réseau comparatif. À cela s'ajoutent peut-être des préfigurations plus précises et plus subtiles du sort personnel de Médée, à travers les thèmes du saut dans la mer [122] (Io, Ino) et de l'infanti-

118. *Di alcune similitudine mitologiche in Valerio Flacco*, dans *SIFC*, 47, 1977, p. 145-196. Voir aussi U. Gärtner, *Gehalt und Funktion der Gleichnisse bei Valerius Flaccus*, Stuttgart, 1994, p. 175-219.

119. Passage qui a aussi inspiré Lucain, VII, 777-780.

120. *Oreste* et *Iphigénie en Tauride* d'Euripide pour le premier, *Bacchantes* d'Euripide pour le second.

121. On pense par exemple, pour Penthée, aux *Bacchantes* d'Accius ou au *Penthée* de Pacuvius. Les éléments nous manquent totalement pour évaluer leur éventuelle influence sur Valérius.

122. On pense à la résolution finale de Médée de s'aventurer sur les mers en compagnie de Jason, résolution préparée par toute une isotopie maritime récurrente dans les monologues de l'héroïne.

cide (Ino [123] ?). Enfin, ces références à des mythes illustrés par la littérature dramatique constituent peu à peu une sorte de galerie de grandes figures tragiques aux côtés desquels le poète dresse sa Médée, réinterprétée en héroïne tragique suivant les modalités que nous avons précisées plus haut. Ce n'est du reste peut-être pas un hasard si presque tous ces paradigmes tragiques sont précisément ceux que cite Horace dans un passage célèbre de l'*Art Poétique* (v. 123-124) où il énumère les principales figures du théâtre tragique avec leur caractéristique dominante : *Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino,/perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes.* En remplaçant Ixion par Penthée [124], on retombe exactement sur la série de Valérius. En outre, cette fixation de ces figures mythiques dans une attitude ou un trait de caractère typique est tout à fait dans l'esprit des comparaisons du poète flavien : chaque héros est saisi dans le moment le plus représentatif de son destin, et comme figé pour la postérité dans cette posture caractéristique. Cette démarche poétique s'inscrit dans un mouvement d'abstraction symbolique : rapprochée de tous ces paradigmes saisis sous leur aspect le plus représentatif, Médée accède au statut d'*exemplum* de la Victime tragique par excellence, réunissant en elle les traits caractéristiques de toutes les autres.

Le chant VII des *Argonautiques* manifeste donc une intention du poète d'exploiter au maximum, dans le récit épique, les potentialités tragiques du mythe de Médée tel qu'il s'était constitué au fil de ses récritures dans la littérature dramatique jusqu'à Sénèque inclus. Cette démarche répond à un double objectif : d'un côté, affirmer son originalité par rapport à Apollonios en tenant compte de l'apport de la tragédie latine ; de l'autre, renouveler un mythe archi-rebattu par cette dernière à travers le trop célèbre épisode corinthien, en mettant ici en scène les prémisses de la tragédie. Valérius Flaccus a fait en sorte que sa Médée éclaire *a posteriori* celle que présentaient les tragiques latins dans l'épisode corinthien : d'où la présence (plus affirmée que chez le poète grec) de côtés inquiétants qui font que l'on voit poindre en elle la future criminelle tragique, mais aussi d'éléments d'apologie (moralisation et victimisation) qui nuancent et même redressent cette image en privilégiant la pitié.

Tout indique que les motivations littéraires [125] du choix du mythe argonautique par le poète flavien étaient doubles : d'une part, une volonté de retraiter suivant les codes de l'épopée latine l'aventure épique des Argonautes, et d'autre part, à quasi égalité, la tentation de présenter à la faveur de ce récit sa propre version de la tragédie de Médée. Son projet poétique est donc tendu entre ces deux pôles d'attraction, l'épopée néo-virgilienne et la tragédie ovido-sénéquienne. Mais loin de constituer une contradiction interne ou une dérive mal maîtrisée, comme on le dit parfois,

123. Dans la *Médée* d'Euripide (1282-89), Médée est comparée à Ino prise comme exemple d'infanticide.

124. ... amené à l'esprit de Valérius par son association avec Oreste dans la comparaison virgilienne de *Aen.*, IV, 469 sq. Ixion était de toute façon très difficile à relier à Médée autour d'un point de comparaison.

125. Nous faisons abstraction ici des autres motivations éventuelles (politiques par exemple), au demeurant très hypothétiques.

cette dualité est pleinement assumée par le poète qui juxtapose sciemment les deux faces du mythe en évitant les interférences (comme, par exemple, de ternir l'image héroïque de Jason dans l'épisode de la rencontre). Le poème de Valérius englobe la tragédie de Médée à laquelle il donne une large place, mais reste fondamentalement une épopée néo-virgilienne : une intention que laisse bien sentir la structure de ce chant VII, où à l'épisode fortement dramatisé de la rencontre succède le récit des combats de Jason, suivant des modalités qui renforcent, par comparaison avec Apollonios, le contraste entre la future destinée tragique du héros et son authentique héroïsme épique. Dans cette logique, il est plus que vraisemblable que la perspective « épique [126] », momentanément repoussée à l'arrière-plan dans ce qui nous reste du chant VIII, devait ressurgir à la fin de l'œuvre avec le récit ou l'annonce de l'heureux retour et du catastérisme de l'Argo [127]. Quoi qu'il en soit, Valérius, admirateur de Virgile, mais aussi bon lecteur d'Ovide et de Sénèque, a probablement voulu faire sentir dans une œuvre « globalisante » la façon dont l'épopée peut récupérer et intégrer l'apport de la tragédie, genre alors en voie d'essoufflement, tout en restant elle-même ; une démarche assez semblable, *mutatis mutandis*, à celle qu'entreprend, à peu près à la même époque, son contemporain Stace.

---

126. Nous appelons ici « épique » par commodité ce qui relève de la perspective providentialiste néo-virgilienne annoncée dans le chant I.

127. Cette optique cadrerait assez bien avec l'hypothèse d'un plan en huit chants, avec une forte compression du récit du retour après le climax dramatique constitué par les « crimes » de Médée (trahison de son père et complicité plus ou moins directe dans la mort d'Absyrte) : l'impact affectif de cette structure serait bien plus grand que dans le cas d'une « rallonge » de deux ou quatre chants, avec un récit détaillé du voyage retour où se diluerait inévitablement la tension dramatique. Le second prologue du chant V, qui, on l'a vu, se focalise sur la culpabilité tragique de Médée en mentionnant brièvement les épisodes guerriers des chant VI et VII et en excluant toute allusion à la navigation du retour, irait aussi dans ce sens. Bien entendu, ce raisonnement n'a en aucune façon valeur de preuve, et les deux hypothèses défendues respectivement par G. Liberman et J. Soubiran (huit ou dix chants) restent vraisemblables, sans qu'aucune ne puisse se targuer de détenir un argument véritablement décisif.