

Médée
Tragédie de Thomas Corneille

1693

Edition critique établie par
Nathalie TRAMIEUX

Mémoire de Maîtrise
sous la direction de
M. Georges Forestier
Université Paris IV – Sorbonne

Année 2004-2005

Commentaire critique

Un Gascon chez les morts depuis peu descendu
Crioit là-bas comme un pendu :
Le diable emporte la Médée
Et le fat qui l'a composée !
En un mot il crioit si fort

Que le grand Corneille et Quinault
A grands pas vers lui s'avancent
Et curieux lui demandèrent
Ce que signifioient ces cris?

C'est un chien d'opéra contre lequel je gronde
Car il m'a fait sortir du monde.
Vous y mourutes de plaisir?
Non messieurs de par tous les diables !
Les vers étoient si détestables
Que ce fut de douleur qu'ils me firent mourir !

Ce maudit opéra me donna la migraine
Ensuite à mon oreille il causa la cangrène
Si bien qu'il m'en fallut mourir
Jugez si ce fut de plaisir !
Et le nom de l'auteur ? Il se nomme Corneille
Ce fat dans tout Paris se promettoit merveille !

Quinault, tout stupéfait du discours du Gascon
Dit alors à son compagnon :
Seroit-ce point de vous quelque ouvrage posthume
Qu'on auroit mis en opéra?
Pour vous facher je ne dis point cela,
Mais vous savez que la plus belle plume...

Lorsque je partis de Paris
Répond le grand Corneille
Rien ne resta de mes écrits
Qui ne fit peine à l'oreille.

Mon frère est seul demeuré
Dont la verve insipide
Pourroit bien avoir procuré
Un pareil homicide¹.

Cette chanson satirique anonyme, comme toute bonne chanson du genre, résume en quelques mots certaines idées en vogue à cette époque. On y retrouve ainsi la comparaison entre les deux frères, qui tourne comiquement au désavantage du second. Quinault lui-même, pourtant inventeur de la tragédie en musique, n'a jamais entendu parler de son confrère, piteusement présenté dans la chanson, et Thomas Corneille apparaît complètement méconnu, ce qui est contredit en réalité par le fait même qu'il est pris comme cible de la satire. Quel intérêt en effet de se moquer d'un illustre inconnu ? Cette image peu flatteuse du cadet du « grand Corneille », ainsi que l'appelait Thomas lui-même, si elle est peu courante de son vivant – Thomas Corneille était considéré par ses contemporains comme un auteur de grand talent – s'amplifia toutefois au cours des siècles suivants, et subsiste encore aujourd'hui.

¹ Citée par Parfait, *Histoire de l'Académie Royale de Musique, depuis ses origines jusqu'à présent*, éd. Renée Girardon-Masson, Paris, 1950, p. 227.

Cependant, en ce qui concerne *Médée*, Thomas Corneille a tendu une perche aux satiristes que ces derniers ne pouvaient pas ne pas saisir. En effet, en choisissant ce thème à la fin de sa vie – il a alors soixante-huit ans –, il reprend le sujet de la première tragédie de son frère, écrite en 1635. Le rapprochement, et *a fortiori* la comparaison des deux frères, s'imposent donc d'eux-mêmes, même si nous verrons plus tard à quel point le cadet s'est éloigné du modèle de son aîné.

Présentation : Thomas Corneille et son œuvre

Quelques mots sur *Médée*

Médée, ou l'un des personnages les plus célèbres de la littérature antique : magicienne renommée, petite-fille du soleil, et nièce de Circé, épouse répudiée qui tua ses propres enfants pour se venger de son mari, Jason.

Le sujet de *Médée* ne retrace en réalité que la seconde partie des aventures de Jason et Médée, qui s'étaient rencontrés lors de l'expédition de la Toison d'Or². En effet, Pélias, l'oncle de Jason, après avoir dépouillé son père du trône de Iolchos, en Thessalie, décida d'envoyer son neveu conquérir la célèbre Toison d'Or, simple prétexte pour l'éloigner. Arrivés en Colchide, Jason et les Argonautes se virent imposer par Aètes, roi de Colchos et père de Médée, une série d'épreuves plus difficiles les unes que les autres, dont ils devraient sortir victorieux pour obtenir la Toison d'Or, gardée jour et nuit par un dragon qui ne dormait jamais. Ce n'est que grâce à l'aide de Médée, tombée amoureuse du héros, que Jason réussit à atteler deux taureaux aux sabots de bronze et aux naseaux soufflant le feu, à labourer un champ, puis à le semer avec les dents du dragon tué par Cadmos, dont surgirent des hommes en armes qui l'attaquèrent. Pour finir, les deux amants, après avoir endormi le dragon, volèrent la toison que le roi refusait de remettre aux Argonautes. Ils s'enfuirent en emmenant avec eux le jeune frère de Médée, Apsyrtos, que la magicienne tua ; elle sema ses différents membres afin de retarder le roi qui s'arrêtait pour les recueillir au fur et à mesure de sa poursuite. De retour à Iolchos, ils se heurtèrent au refus de Pélias de tenir sa parole. Médée, pour se venger, réussit à convaincre les filles de l'usurpateur de découper leur père en morceaux en leur faisant croire qu'elle pourrait lui redonner sa jeunesse en le mettant à bouillir dans un chaudron d'airain rempli d'herbes magiques. Après ce nouveau forfait, Médée et Jason durent à nouveau prendre la fuite, poursuivis par Acaste, le fils de Pélias, et se réfugièrent à Corinthe.

Le mythe de Médée suit donc immédiatement celui de la Toison d'Or, et met en scène la nouvelle alliance de Jason et de la princesse des lieux, qui déclencha la fureur de Médée, et la conduisit à l'issue funeste si connue.

C'est ce sujet que Thomas Corneille, après tant d'autres, choisit de traiter, dans sa tragédie lyrique mise en musique par Marc-Antoine Charpentier.

L'auteur

Bien qu'il soit aujourd'hui presque méconnu, Thomas Corneille fut de son temps un écrivain à succès, très estimé de ses contemporains.

Né à Rouen le 20 août 1625, il était de dix-neuf ans le cadet de Pierre Corneille, dont il resta très proche toute sa vie. Il suivit la même formation de droit que son illustre aîné, se maria avec la sœur de la femme de ce dernier, et se tourna vers le

² Cet épisode est relaté par Apollonios de Rhodes, dans son roman *Les Argonautiques*, Paris, Belles Lettres, 1995.

théâtre, à l'instar de son frère. Il prit le nom de Corneille de l'Isle pour éviter les confusions. Auteur de quarante-quatre pièces écrites en quarante-huit ans, il s'illustra dans des genres très différents, auteur à la fois de comédies (*L'Amour à la mode*, *Le Géolier de soi-même*), de tragédies (*Timocrate*, *Ariane*, *Le Comte d'Essex*), et de trois tragédies en musique (*Psyché*, *Bellerophon*, *Médée*).

Parallèlement à sa carrière de dramaturge, il codirigea le *Mercurie Galant* avec Donneau de Visé à partir de 1681, et fut élu à l'unanimité à l'Académie française au siège de son frère, en janvier 1685. Il se retira aux Andelys à la fin de sa vie, et y mourut le 8 décembre 1709.

S'il fut de son temps un auteur à la mode – sa tragédie *Timocrate* resta à l'affiche durant quatre-vingt représentations successives, devenant ainsi le plus grand succès théâtral du siècle –, Thomas Corneille tomba rapidement dans l'oubli au cours des siècles suivants, très brièvement mentionné dans les histoires de la littérature jusqu'au début du XX^e siècle. La critique contemporaine commence à le réhabiliter³, mais il est significatif de constater que la biographie de référence sur Thomas Corneille demeure celle de Gustave Reynier, qui date de la fin du XIX^e siècle⁴, et qu'Antoine Adam, dans son *Histoire de la Littérature Française du XVII^e siècle*⁵, ainsi que Lancaster, dans son ouvrage, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*⁶ ne consacrent que quelques lignes à notre auteur.

Création et réception de l'œuvre

Médée fut créée le 4 décembre 1693 à l'Académie royale de Musique, dans la salle du Palais-Royal⁷. C'est ce que rapporte le *Mercurie Galant* daté du même mois, qui indique que

Monsieur Charpentier qui a fait graver [sa musique] eut l'honneur de la présenter au Roy il y a quelques jours. Et sa Majesté lui a dit qu'Elle savoit qu'il y avoit de très belles choses dans son Opéra quoique l'on n'en ait donné encore que neuf ou dix représentations ; Monseigneur le Dauphin y est déjà venu deux fois. Et Son Altesse Royale Monsieur⁸ l'a vu quatre fois⁹.

Malgré la présence du roi et de sa famille, et en dépit du ton très élogieux de l'article de Donneau de Visé – il ne faut pas oublier l'amitié qui lie ce dernier à Thomas Corneille, et leur collaboration à la tête du *Mercurie Galant* – l'opéra ne resta à

³ E. Herz-Fischler lui a consacré une thèse : *La Dramaturgie de Thomas Corneille*, Thèse de doctorat, Paris IV, 1977.

⁴ G. Reynier, *Thomas Corneille : sa vie et son théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

⁵ A. Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, édition au format de poche, Paris, Albin Michel, 1997, tome 3.

⁶ H.-C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942.

⁷ Rappelons avec C. Cessac qu'« en effet, aucune tragédie lyrique ne fut donnée à la cour entre 1691 et 1697. » (*Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988).

⁸ Il s'agit du Duc d'Orléans, fils de Monsieur, le frère du roi, et futur régent.

⁹ Voir *Le Mercurie Galant*, texte établi, présenté et annoté par Monique Vincent, Paris, Société des textes français modernes, 1996, p. 332.

l'affiche que le temps d'une dizaine de représentations. Selon Edmond Lemaître, auteur d'une édition critique de *Médée*¹⁰,

ce fut un échec. L'exigüité des articles sur *Médée* de Charpentier, dans les dictionnaires et histoires de l'opéra datant du début du XVIII^e siècle, ainsi que le manque de renseignements précis, comme la distribution complète des rôles, la composition des ballets, en témoignent.

En effet, le *Mercur Galant* ne détaille dans son compte-rendu qu'une partie de la distribution – on sait ainsi que les rôles de Créon et de Jason furent tenus par Messieurs Dun et Du Mesny, tandis que ceux de Créüse et de Médée furent interprétés par Mesdemoiselles Moreau et Marthe Le Rochois –, et indique le nom du décorateur et créateur des costumes, Berain. Donneau de Visé s'attarde cependant sur la performance de Mademoiselle Le Rochois :

[...] Mademoiselle Rochois, l'une des meilleures Actrices du Monde, et qui joue avec chaleur, finesse et intelligence, brille dans ce personnage, et en fait bien valoir les beautés. Tout Paris est charmé de la manière dont cette excellente actrice le joue, et on ne se lasse de l'admirer.

On peut avancer plusieurs hypothèses pour expliquer l'échec de *Médée*. Commençons tout d'abord par un petit rappel historique. Lorsque Marc-Antoine Charpentier et Thomas Corneille présentent en 1693 leur opéra sur la scène de l'Académie royale de Musique, celle-ci n'est plus dirigée par Lully, décédé six ans auparavant, mais l'influence du surintendant de la Chambre du roi reste omniprésente. En effet, Lully, qui a racheté le privilège de Perrin et Cambert en 1672, trois ans seulement après la fondation de l'institution, la supervise jusqu'à sa mort, en 1687. Avec la collaboration de Quinault presque exclusivement, il crée le genre de la tragédie en musique, synthèse de genres existants, tels que le ballet de cour, la pastorale, la comédie-ballet, la pièce à machines, et compose quatorze tragédies lyriques. Denise Launay, dans son article « Médée en son lieu et en son temps », nous indique que « quant au répertoire de l'*Académie Royale*, il comprend exclusivement les œuvres de Lully, et, dans une très faible proportion, celles de ses élèves préférés [...] Comment s'étonner, en ces conditions, de ce qu'un compositeur de grand talent comme Charpentier ait été évincé des programmes¹¹ ? » Il faut rappeler en outre l'un des paradoxes de Lully. En effet, ce Florentin d'origine, venu en France à l'âge de quatorze ans, après avoir assimilé rapidement les caractéristiques du style à la française, et au fur et à mesure qu'il devient favori du roi et étend sa puissance, impose ce style, et bannit toute influence italienne de la cour. Or Marc-Antoine Charpentier fut l'un des premiers musiciens français à être allé en Italie étudier la musique avec de grands maîtres¹².

Rentré d'Italie en 1672, il fit partie de l'entourage du duc d'Orléans, grand passionné de musique italienne. Imaginons donc l'effet que put produire cette œuvre d'un compositeur jugé italianisant sur la scène d'une institution encore toute acquise aux opéras lullystes. Comme l'explique Robert Fajon, dans la conclusion de son ouvrage *L'opéra à Paris* :

C'est le public et principalement le petit peuple qui a littéralement plébiscité Lully de son vivant – et peut-être plus encore après sa mort en faisant le succès de ses œuvres. C'est le public qui a donné à titre posthume, la victoire à Lully contre Charpentier lorsque celui-ci essaya en 1693 de faire représenter *Médée*. [...] Comme aujourd'hui les abonnés des théâtres et des concerts, le public de l'Opéra de Paris avait – déjà – à

¹⁰ E. Lemaître, *Médée, tragédie en musique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 4.

¹¹ Voir D. Launay, « Médée en son lieu et en son temps », in *Marc-Antoine Charpentier, Médée, Avant-Scène opéra*, 1984, p 33.

¹² Il étudia notamment avec Carissimi.

l'époque des réflexes très conservateurs. Nous l'avons vu, à plusieurs reprises, refuser les innovations les plus audacieuses des plus grands musiciens¹³.

Conservatisme du public de l'Académie Royale, mais également des musiciens de l'orchestre. Ainsi, Claude et François Parfaict, dans leur *Histoire de l'Académie royale de musique depuis ses origines*, rapportent à propos de l'exécution de *Médée* l'anecdote suivante :

Cet ouvrage que les étrangers ont regardé comme un chef-d'œuvre n'eut aucune réussite en France. On ajoute que ce fut par la négligence des musiciens de l'orchestre et que, pour les punir de leur incapacité ou de leur malice, on leur retrancha pendant des années 50 livres par an¹⁴.

Enfin, un rapide aperçu de l'actualité musicale de l'année 1693 nous apprend que sur la scène de l'Académie Royale furent représentés *Alcide*¹⁵ et *Didon*¹⁶, c'est-à-dire deux opéras ayant pour héroïne une magicienne, et que ces deux œuvres, surtout *Didon*, furent un grand succès. Peut-être peut-on supposer tout simplement que le public se lassa d'un troisième opéra sur le même thème.

Après cet échec de 1693–1694, l'œuvre fut reprise à Lille en 1700, mais un incendie se déclencha dès la première représentation, détruisant tous les décors. Cette catastrophe fut fatale à l'œuvre pendant des siècles. Cependant, le fait même qu'il y ait eu une volonté de recréer *Médée* dès 1700 permet de relativiser son échec, et qui sait si, sans cet incident malheureux, l'opéra n'aurait pas connu un triomphe ?

Médée eut autant de défenseurs que de critiques, et que les partisans de Lully et ceux de Charpentier s'affrontèrent violemment. Catherine Cessac rapporte ainsi dans sa biographie de Charpentier plusieurs chansons satiriques ayant pris pour cible *Médée* :

De Charpentier et de Thomas Corneille
Venez tous voir l'opéra merveilleux ;
N'y portez point ni d'esprit ni d'oreille,
Il suffira que vous ayez des yeux¹⁷.
A l'Opéra, Dieux, la belle machine
Qu'a fait faire Franchine¹⁸
Pour y prendre un rat, pauvre Jason !
Qu'as-tu fait à Corneille
Pour te faire affront ?
Point de chanson. La musique à l'oreille
Ne vaut pas *Didon*.
Jamais pour un opéra si mauvais
On ne fit plus d'apprêt.
Croit-on nous amuser
Et nous charmer
Avec si peu d'attraits ?
Ainsi l'on est bientôt désabusé
De ces colifichets¹⁹.

¹³ Voir R. Fajon, *L'Opéra à Paris, du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, Slatkine, 1984, p. 387-388.

¹⁴ Voir C. et F. Parfaict, *op. cit.*, p. 227.

¹⁵ Opéra de Quinault et Lully.

¹⁶ Opéra de Mme de Xaintonges et de Desmarest.

¹⁷ Voir le *Chansonnier Maurepas*, t. VII, p. 525, cité par Pierre Mélése, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, 1934, p. 266, repris par Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 382.

¹⁸ Francine était le directeur de l'Académie royale de Musique.

¹⁹ Voir le *Chansonnier Maurepas*, t. XXVII, p. 32, 1693, cité dans P. Mélése, *op. cit.*, p. 266-267, et repris par C. Cessac, *op. cit.*, p. 283.

Autrefois je chantais l'Achille
De l'opéra de Campistron :
Médée échauffe aussi ma bile :
Chantons-la sur le même ton

.....
Jason demeure sur la scène
Dans un très cruel embarras
Pouvait-on le tirer de peine
Si la toile ne tombait pas ?
Mais cette toile favorable
Le vient tirer d'affaire enfin
Et d'une pièce détestable
Nous annonce l'heureuse fin²⁰.

N'oublions pas, pour finir notre inventaire des chansons satiriques de l'époque, celle que nous avons citée en ouverture.

Si *Médée* fut effectivement un échec à la scène, l'opéra fit toutefois couler beaucoup d'encre et occupa longtemps les esprits, comme en témoignent ces chansons satiriques. Tout d'abord, le style de Thomas Corneille et la pauvreté de son vocabulaire, lui furent beaucoup reprochés.²¹ Par ailleurs, les ennemis de Charpentier l'accusèrent de s'être volontairement éloigné de l'esthétique lullyste ; sa musique, aux harmonies nouvelles, fut qualifiée de « très difficile », et lui-même de « compositeur barbare²². » Parmi les partisans de Charpentier, on trouve Donneau de Visé, cité plus haut, et Sébastien Brossard, qui écrit de l'opéra qu'il est

le plus savant et le plus recherché de tous ceux qui ont été imprimés, du moins depuis la mort de Mr de Lully et quoique par les caballes des envieux et des ignorants, il n'ait pas esté si bien reçu du public qu'il le méritoit, du moins aussi bien que d'autres, c'est celui de tous les opéras, sans exception, dans lequel on peut apprendre plus de choses essentielles à la bonne composition²³.

Plus tard dans le siècle, on trouve une mention succincte de l'opéra dans le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* des Frères Parfaict²⁴, qui indique simplement :

Tragédie lyrique en cinq actes, avec un Prologue, de M. *Corneille de Lisle*, Musique de M. *Charpentier*, représentée par l'Académie Royale de Musique, au mois de Décembre 1693. in 4°. Paris, Ballard, et tome V. du Recueil général des Opéra.

Les rôles de *Créon* et de *Jason* furent représentés par les Sieurs Dun et Du Mesny et ceux de *Créüse* et de *Médée*, par les Demoiselles Moreau et Rochois.

Cet Opéra n'a point été repris.

Claude et François Parfaict donnent davantage de précisions sur *Médée* dans leur *Histoire de l'Académie royale de musique depuis ses origines* que nous avons mentionnée

²⁰ Voir le *Recueil de chansons anecdotes, satyriques et historiques*, t. V, p. 106, cité par E. Herz-Fischler, *op. cit.*, p. 11.

²¹ Ce grief continue à nuire à sa réputation au cours des siècles suivants ; Aron, en 1967, publie un article intitulé « Racine, Corneille, Pradon : Remarques sur le vocabulaire de la tragédie classique », dans les *Cahiers de Lexicologie*, où il souligne la pauvreté du style et du vocabulaire du cadet de Pierre Corneille par rapport à Racine. Et selon Volker Kapp : « Ses critiques bienveillants admiraient sa capacité à construire une intrigue, ses détracteurs attaquaient sa versification » (« Corneille librettiste », in *Les Écrivains français et l'opéra*, éd. J.-P. Papdevielle et P. Eckhard Knabe, Köln, 1986, p. 49).

²² Voir C. et F. Parfaict, *op. cit.*, p. 256, cités par C. Cessac, *op. cit.*, p. 383.

²³ Voir S. Brossard, *Catalogue des livres de musique*, in *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703, p. 227-228.

²⁴ Voir le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* des Frères Parfaict, t. III, p. 362.

précédemment, et citent en grande partie l'article du *Mercure Galant* de décembre 1693. Enfin, Maupoint, dans sa *Bibliothèque des Théâtres*, consacre une petite entrée à *Médée* :

Opéra – Tragédie de M. Thomas Corneille, mise en Musique par M. Charpentier, représentée en 1694 et imprimée. partition in 4°. La Victoire, Bellone et la Gloire forment le Prologue : cet Opera est de la composition de M. Charpentier grand Musicien qui ne cedoit à personne dans la Musique Latine, mais qui n'a pas également réussi dans la Française, il étoit élève du Carissimi²⁵.

Bien que représentée seulement une dizaine de fois lors de sa création, l'opéra de Thomas Corneille et de Marc-Antoine Charpentier marqua toutefois les esprits en son temps, avant de sombrer peu à peu dans l'oubli, jusqu'à ce que les *Arts Florissants*, sous la direction de William Christie, le recréent en 1984, puis que l'anniversaire du tricentenaire de la mort de Charpentier en 2004 remette à l'affiche cette œuvre magnifique.

Un sujet inédit en musique

Si *Médée* a toujours connu un grand succès en littérature, le personnage de la magicienne trahie n'apparaît pour la première fois en musique qu'en 1675, dans la tragédie en musique de Quinault et Lully, *Thésée*, qui raconte les amours contrariées de Médée (qui a oublié Jason) pour Thésée. L'opéra de Thomas Corneille et de Charpentier se situe donc chronologiquement avant l'intrigue de *Thésée*, et raconte en quelque sorte le premier volet du mythe. Il faut souligner les liens qui existent entre les deux opéras ; tout d'abord, Berain s'est occupé de la décoration dans les deux cas, et certains éléments, comme les chars de l'acte V, par exemple, présentent de nombreuses similitudes, ce qui assure une continuité entre les deux œuvres. Cette dernière est renforcée par la présence des mêmes chanteurs ; ainsi, Mlle Le Rochois, Duménil et Mlle Moreau, qui interprétaient respectivement les personnages de Médée, Thésée et Aégle dans la reprise de *Thésée* de 1688, créent les rôles de Médée, Jason et Créüse en décembre 1693.

Cependant, s'il faut attendre 1693 pour que Médée occupe le devant de la scène de l'Académie royale de Musique, le personnage de la magicienne trahie constitue un sujet d'opéra très en vogue depuis *Armide*, que Lully et Quinault ont présenté en 1686. Nous avons déjà souligné que pour la seule année 1693 sont présentées sur la scène de l'Opéra trois œuvres ayant pour héroïne une enchantresse ; en outre, une reprise de *Circé*²⁶, autre magicienne, tante de Médée, sera donnée l'année suivante. L'opéra de Thomas Corneille et de Marc-Antoine Charpentier, malgré son échec relatif, inspire d'autres auteurs, Longepierre en 1694, dont nous avons déjà parlé, puis Pellegrin et Salomon, qui composeront un *Médée et Jason* en 1713, et obtiendront un grand succès lors de la création.

²⁵ Voir Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres*, 1733, p. 202.

²⁶ Tragédie lyrique de Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier.

Dramaturgie

Le prologue

Bergers et habitants des bords de la Seine invoquent la Victoire, la Gloire et Bellone, qui descendent sur terre chanter les victoires de Louis XIV contre l'Angleterre et la Hollande, et le retour à une paix prochaine.

Acte I

Scène 1 : Médée se plaint à sa confidente Nérine de ce que Jason la délaisse au profit de la princesse de Corinthe, Créüse, chez qui le couple s'est réfugié après avoir fui la Thessalie, à la suite des crimes de Médée.

Scène 2 : Jason réussit à convaincre Médée de l'importance de se concilier les bonnes grâces de Créüse, et la persuade d'offrir à la princesse la robe qu'elle tient de son aïeul.

Scène 3 : Jason confie à Arcas son amour pour la princesse Créüse, malgré les liens sacrés qui le lient à Médée.

Scène 4 : Entrée de Créon, roi de Corinthe, qui annonce l'arrivée d'Oronte, le prince d'Argos, venu l'aider à combattre les Thessaliens.

Scène 5 : Jason et Oronte, par amour pour Créüse, proposent tous deux leur aide militaire à Créon, qui, ambigu, encourage Jason dans ses prétentions, mais ne détrompe pas Oronte.

Scène 6 : Corinthiens et Argiens encouragent Jason et l'exhortent à la victoire.

Acte II

Scène 1 : Créon annonce à Médée son intention de ne pas la livrer à ses ennemis, bien qu'elle soit la cause de la guerre déclarée contre Corinthe par la Thessalie, mais lui ordonne, sur l'instance de son peuple, de partir, tandis qu'il retient Jason pour l'aider à combattre.

Scène 2 : Médée, qui a fini par céder, supplie Créüse de prendre soin de ses enfants.

Scène 3 : Créon et sa fille semblent avoir gagné : Médée accepte de s'éloigner, Jason et Oronte défendent Corinthe, et les noces de Jason et Créüse vont pouvoir être célébrées.

Scène 4 : Créon annonce à Jason le départ imminent de Médée.

Scène 5 : Premier duo de Jason et Créüse, qui se chantent leur amour et réitèrent leurs promesses de fidélité.

Scène 6 : Oronte déclare lui aussi, un peu tard cependant, sa flamme à la princesse et lui offre un divertissement qui clôt l'acte II.

Acte III

Scène 1 : Médée révèle à Oronte l'amour réciproque de Jason et Créüse, et les deux amants trahis décident d'unir leurs forces.

Scène 2 : Duo de Médée et Jason, qui, lâche, s'emploie à convaincre la magicienne de son amour.

Scène 3 : Médée, restée seule, passe vite de la tristesse à la colère devant l'ingratitude de son amant en se remémorant tous les exploits qu'elle l'a aidé à accomplir.

Scène 4 : Nérine annonce à Médée les préparatifs des noces de Jason et Créüse ; la magicienne, furieuse, décide alors d'empoisonner la robe qu'elle destine à Créüse.

Scène 5 : Elle fait appel aux divinités des Enfers pour l'aider à accomplir ce sortilège.

Acte IV

Scène 1 : Cléone, la suivante de Créüse et Jason chantent la beauté de Créüse, qui vient de revêtir la robe offerte par sa rivale.

Scène 2 : Scène d'amour entre Créüse et Jason, qui s'interrompt avec l'arrivée d'Oronte, que Créüse fuit.

Scène 3 : Oronte fait part à Jason de ses doutes au sujet de l'amour que lui porte la princesse ; Jason tente de le rassurer, sans y parvenir.

Scène 4 : Oronte ressort convaincu de la fourberie des deux amants ; Médée lui promet vengeance.

Scène 5 : La magicienne, après avoir brièvement hésité devant l'horreur de son projet, décide d'accomplir sa vengeance.

Scène 6 : Elle défie Créon venu lui ordonner de partir sur-le-champ en exigeant le mariage de Créüse et d'Oronte, et, devant le refus du roi, qui appelle ses gardes, les fait se retourner contre lui d'un coup de baguette magique.

Scène 7 : Pour bien montrer l'étendue de ses pouvoirs, Médée fait apparaître des fantômes qui charment les gardes, et les entraînent à leur suite.

Scène 8 : Médée avertit Créon de sa puissance, mais ce dernier refuse de lui céder.

Scène 9 : L'acte s'achève sur le roi resté seul, qui sombre dans la folie.

Acte V

Scène 1 : Nérine rapporte à la magicienne les agissements de Créon, devenu fou, tandis que celle-ci hésite, puis finalement se résout à sacrifier ses enfants pour blesser Jason au plus profond de sa chair.

Scène 2 : Créüse, qui ne supporte pas de voir la déchéance de son père, vient implorer la pitié de sa rivale, et se voit contrainte de renoncer à Jason.

Scène 3 : Au même moment, on apprend que Créon, après avoir tué Oronte dans un acte de folie, a ensuite retourné son arme contre lui.

Scène 4 : Créüse esquisse alors un mouvement de révolte contre la magicienne, qui d'un coup de baguette, déclenche les poisons contenus dans la robe.

Scène 5 : Tirade très émouvante de Créüse, qui souffre mille tourments.

Scène 6 : La princesse expire peu de temps après dans les bras de Jason, en exigeant de lui la vengeance.

Scène 7 : Jason, resté seul, fait le serment de se venger au plus vite afin de pouvoir rejoindre sa bien-aimée.

Scène 8 : Dans une dernière scène très spectaculaire, Médée, chevauchant sur un dragon, apprend à Jason la mort de ses enfants, vengeance ultime contre la trahison de son amant, et quitte la scène en s'éloignant dans les airs.

Médée, d'Euripide à Longepierre

En choisissant Médée comme sujet de sa dernière tragédie en musique²⁷, Thomas Corneille, à soixante-huit ans, s'attaque à l'un des thèmes les plus traités de la littérature antique. Il ne nous reste aujourd'hui que deux pièces de cette époque,

²⁷ Nous utiliserons indifféremment les termes de tragédie en musique, tragédie lyrique et opéra.

celles d'Euripide (vers 485-406 av. J.-C.) et de Sénèque²⁸ (vers 4 av. J.-C. – 65 ap. J.-C.), ainsi que la lettre XII des *Héroïdes* d'Ovide²⁹, où Médée s'adresse à Jason. Le mythe a également inspiré de nombreux auteurs à partir du XVI^e siècle, et Emmanuel Minel, dans son excellente introduction à la *Médée* de Longepierre³⁰, souligne très judicieusement que « La *Médée* de Sénèque a été par deux fois, au XVI^e et au XVII^e siècle, un point de départ privilégié de la renaissance de la tragédie en France ». En effet, Jean de la Péruse, en 1553, puis Pierre Corneille, en 1635, choisirent tous les deux ce thème pour illustrer leur conception de la tragédie, à des époques où celle-ci reprenait son essor après être quelque peu tombée en désuétude. Enfin, Longepierre, en 1694, en fait également le sujet de sa première tragédie.

La comparaison des diverses versions de *Médée* met immédiatement en valeur les aménagements faits par chaque auteur à la progression dramatique de la pièce et au traitement des personnages, et retrace fidèlement l'évolution de l'esthétique tragique au fil du temps. Ainsi, La Péruse, puis Pierre Corneille s'inspirent davantage du modèle sénéquien que de la pièce d'Euripide, mais pour des raisons totalement différentes. Jean de la Péruse, en effet, contemporain de la Pléiade, amorce avec sa tragédie la redécouverte des thèmes de l'Antiquité. On retrouve dans sa pièce de grandes similitudes avec la tragédie de Sénèque, tant au niveau de la construction – les deux pièces commencent directement par un monologue de Médée qui se plaint de son infortune – que du fond : dans sa tirade finale, Médée, au moment de tuer ses enfants, invoque son frère, qu'elle a assassiné lors de sa fuite de Colchide, et lui dédie leur mort en offrande.³¹ Quant à Pierre Corneille, il revendique clairement, dans une lettre de 1649, le modèle sénéquien : « Cette femme, [...] Euripide l'a présentée aux Grecs tremblante et adressant à Créon d'indignes prières ; Sénèque, aux Latins, cruelle et terrible à l'excès pour Jason et Créüse. [...] Ma Médée ne doit rien au poète grec, mais infiniment au poète latin : ces poisons, ces lamentations, ces cruels élans de l'épouse abandonnée, contrebalancés par l'amour maternel. »³²

²⁸ Voir l'édition des *Médée* d'Euripide et de Sénèque, traduite et présentée par Pierre Miscevic, Payot & Rivages, 1997.

²⁹ Voir Ovide, *Les Héroïdes*, Paris, Belles Lettres, 1991.

³⁰ Voir l'édition de la *Médée* de Longepierre, introduite et présentée par Emmanuel Minel, Paris, Honoré Champion, 2000.

³¹ Voir l'édition des *Médée* d'Euripide et de Sénèque, *op. cit.*, p 246 : « Quelle est cette ombre qui s'avance, chancelante, le corps en morceaux?... C'est mon frère ; il réclame vengeance : le lui donnerai son dû, mais dans sa totalité ! [...] La victime par laquelle je vais apaiser tes mânes, la voici. (*Elle tue l'un de ses enfants.*) » Voir la tragédie de J. de la Péruse, *Médée*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, d'E. Balmas et de M. Dassonville, Paris, PUF, 1995, p. 172 : « Quelle ombre démembrée? Ha, ha, ha, c'est mon frère, / Je le vois, je l'entends, il veut prendre vengeance / De moi, cruelle sœur, il veut punir l'outrance, / Que je lui fis à tort, il est ores recors / Que trop bourrellement je démembrai son corps. / Non, non, mon frère, non, voici ta récompense. / Jason, traître, me fit te faire cette offense. / Voici, voici ses fils, renvoie les Furies, [...] / La main qui te meurtrit même te vengera. / Pour mon frère tué, mon fils tué sera. »

³² Lettre citée par Emmanuel Minel, *op. cit.*, p. 25.

Corneille, dans sa première tragédie, reprend en partie la structure dramatique de Sénèque, notamment lors du face-à-face entre Créon et Médée qui ouvre l'acte II, et dans lequel les deux personnages s'affrontent dans une joute de rhétorique judiciaire, chacun avançant ses arguments ; Corneille introduit également plusieurs éléments qui participent de l'esthétique de la terreur à la mode dans les années 1630, et que rappelle E. Minel : la jalousie criminelle, la magie, le sacrifice de l'innocent. Sa Médée est aussi barbare, aussi étrangère que celle de Sénèque, qui multipliait dans sa pièce les références mythologiques dont les Romains n'étaient plus familiers, et qui leur paraissait exotiques³³. Mais Corneille, tout en s'inspirant de Sénèque, a remis son héroïne au goût du jour; la magicienne est assimilée à une « sorcière » à la fin de la pièce³⁴, figure majeure dans l'imaginaire de l'époque.

Longepierre choisit d'écrire lui aussi une *Médée*, un an après celle de Thomas Corneille, en 1694. Pourtant, en fidèle partisan de Racine, auteur d'un *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (1686), c'est davantage à l'aîné des Corneille qu'il cherche à s'opposer. Il se proclame dans sa préface l'héritier de Sénèque et d'Euripide à la fois, pour se démarquer de Pierre, qui avait nié ses emprunts à la tragédie du Grec, et reprend par exemple d'Euripide les nombreuses hésitations de la magicienne à sacrifier ses enfants³⁵.

Ainsi, bien qu'il existe, comme nous venons de le voir, de nombreuses tragédies sur le thème de Médée, c'est de celle de son frère que choisit de s'inspirer Thomas Corneille.

Comparaison des *Médée* des deux Corneille

On ne peut manquer, en mettant côte à côte les deux tragédies, de remarquer immédiatement les modifications, minimes ou de taille, que Thomas Corneille apporte à la pièce de son frère aîné, écrite en 1635. Le personnage d'Egée, par exemple, disparaît de la version de 1693, au profit du prince d'Argos, Oronte, et Thomas Corneille supprime l'épisode empreint de magie au cours duquel Médée délivre Egée, emprisonné après avoir tenté d'enlever la princesse Créüse. Par ailleurs, le dramaturge sépare la punition que la magicienne réserve au roi Créon de celle destinée à sa fille, rompant là avec une tradition solidement établie d'Euripide à Longepierre. Enfin, Thomas Corneille, par la scène finale, se démarque également de son frère aîné. Il convient ainsi de s'interroger sur les motifs de ces changements, et les conséquences qui en découlent.

Analyse dramaturgique des deux pièces

Dans la tragédie de Pierre Corneille, la scène d'introduction est prise en charge par Jason, qui raconte ses exploits à Pollux, tandis que la pièce de Thomas Corneille s'ouvre sur les confidences de Médée à sa suivante, Nérine, offrant ainsi une première scène construite sur le même modèle, mais symétrique à celle de son aîné. Les deux frères ont cependant fait des choix dramaturgiques différents de départ : Pierre met d'abord en scène Jason, qui hésite entre sa fidélité à Médée, et son amour, choix politique avant tout, pour la princesse de Corinthe, Créüse. L'acte I, scène 3 confirme la dimension politique de son acte : c'est avant tout pour protéger ses enfants, et se protéger lui-même, que Jason fait la cour à Créüse. Ce n'est qu'après ce premier face-à-face entre Jason et Créüse qu'apparaît Médée, seule sur scène, à l'acte I, scène 4. Thomas, quant à lui, a fait intervenir la magicienne dès le

³³ Voir sur ce point l'introduction de P. Miscovic, *op. cit.*, p. 32.

³⁴ Le mot apparaît quatre fois dans les trois dernières scènes.

³⁵ Voir l'introduction d'E. Minel, *op. cit.*, p. 38.

début de sa pièce. Le spectateur prend connaissance des faits par le récit de Médée, il est plus proche de la magicienne, qui semble profondément humaine par ses doutes d'amante délaissée, et les reproches qu'elle adresse à Jason.³⁶

Dans les deux tragédies, l'acte II est le lieu du premier face-à-face entre Médée et Créon, qui la bannit de la ville. Médée finit par céder, et Thomas reprend de son frère la scène où père et fille se réjouissent de leur victoire sur la magicienne. Suit dans les deux tragédies une scène d'amour entre Jason et Créüse, dont la fonction dramaturgique cependant diffère. En effet, dans le premier cas, c'est au cours de cette scène que la princesse exige de Jason la robe de Médée, en échange de la faveur qu'elle lui a accordé de sauver ses enfants de l'exil imposé à Médée. Thomas Corneille supprime toute dimension politique dans cette scène, pour ne garder que l'aspect galant et tendre en vogue à son époque. Il apporte une légère modification à l'intrigue : c'est Jason, de son propre chef, qui demande à sa femme, dès l'acte I, scène 2, d'offrir sa robe à la princesse, pour l'inciter à les protéger. Par ailleurs, dans la tragédie de Thomas, contrairement à celle de son aîné, Créüse et Oronte n'apparaissent jamais seuls. Le cadet des Corneille a préféré montrer l'évolution de l'état d'esprit du prince d'Argos par ses entretiens avec Médée, qui lui ouvre les yeux sur l'amour de Jason et Créüse, puis avec Jason.

Si l'acte III constitue naturellement dans les deux tragédies le pivot de la pièce, au cours duquel Médée se décide à accomplir ses projets de vengeance, après un face-à-face avec Jason qui lui ôte ses dernières illusions, on constate de grands écarts dans l'acte IV des deux tragédies. Thomas se démarque de son aîné, et apporte de nombreuses innovations à l'intrigue du Grand Corneille. Ainsi, il supprime entièrement l'épisode tragi-comique de l'enlèvement manqué de Créüse par Egée, puis la délivrance du vieux roi par Médée, scène empreinte de magie. Il choisit par ailleurs de séparer le sort de Créon de celui de sa fille. Le souverain de Corinthe ne succombe plus en tentant de sauver sa fille victime des poisons contenus dans sa robe ; la vengeance de Médée s'exerce d'abord à son encontre, dès la fin du quatrième acte, au cours d'un divertissement qui met en scène des fantômes charmant ses gardes, et qui provoque sa folie. Sa mort, précédée du meurtre d'Oronte, est rapportée dans l'acte V, scène 3, par Cléone, ce qui déclenche la fureur de Créüse, et finalement sa mort. Thomas Corneille a une fois de plus adapté l'intrigue aux exigences de son époque, en atténuant l'horreur d'une double mort sur scène, tout en mettant l'accent sur la vengeance de la magicienne sur Créon et sa fille, qu'il traite durant un acte et demi. Cette modification mise à part, la structure du dernier acte des deux tragédies est globalement similaire ; chacun s'ouvre sur le récit fait à Médée par un confident – Theudas ou Nérine – des effets de sa vengeance – Créüse souffrant le martyr après le déclenchement des poisons contenus dans sa robe, ou Créon qui a sombré dans la folie –, suivi d'un monologue où la magicienne hésite une dernière fois à sacrifier ses enfants. La suite de l'acte V suit également de très près la tragédie de 1635, puisqu'on retrouve dans les deux cas la scène de l'agonie de Créüse sur scène, dans les bras de son amant, à qui elle fait promettre de ne pas la rejoindre dans la mort avant de les avoir vengés, son père et elle, et la scène finale où Médée, triomphante, annonce le meurtre de ses enfants à un Jason désespéré. Ce parallélisme de structure souligne d'autant plus la divergence de la chute des deux tragédies : tandis que le héros de Pierre Corneille, dans un

³⁶ Cette scène contraste d'autant plus fortement avec la première intervention de l'héroïne chez Pierre Corneille, qui s'inspire largement du monologue d'ouverture de la tragédie de Sénèque. Médée apparaît vociférante, menaçante, barbare.

monologue qui clôt la pièce, explique qu'il est impuissant devant l'étendue des pouvoirs de Médée, et se suicide sans tenir la promesse faite à Créüse³⁷, Thomas Corneille achève sa tragédie sur l'apothéose de Médée s'envolant sur son dragon, laissant derrière elle Corinthe en flammes et Jason jurant à son tour vengeance. Après cette étude comparée de la structure des deux tragédies, intéressons-nous maintenant au traitement des personnages.

Transformation des personnages

En reprenant le sujet de *Médée* en 1693, Thomas Corneille a dû procéder à certaines modifications par rapport à la pièce de son frère afin d'adapter la tragédie à l'esprit de son temps, en retouchant notamment le caractère des différents personnages. Ainsi, il substitue le vaillant prince d'Argos, Oronte, au vieux roi d'Athènes, Egée. Pierre Corneille utilise en 1635 ce personnage de vieux bourbon ridicule afin d'introduire un épisode de tragi-comédie. Egée, éconduit par la princesse, qui se moque de lui³⁸, la fait enlever, mais cette manœuvre échoue, déjouée par Jason venu sauver sa bien-aimée, et le roi imprudent se retrouve emprisonné. C'est alors l'occasion pour Pierre Corneille de mettre en scène la magie de Médée, capable, d'un simple coup de baguette magique, d'ouvrir la porte de la prison, de faire tomber les chaînes d'Egée, et de le délivrer ; ce dernier, achevant de se ridiculiser, lui propose aussitôt de l'épouser, et de l'assister dans sa vengeance. En 1693, le personnage du vieillard amoureux est passé de mode. Toutefois, Thomas Corneille, en le remplaçant par Oronte, n'abandonne pas entièrement le côté ridicule du personnage. Ainsi, le prince d'Argos, en dépit de sa valeur militaire, apparaît sur scène systématiquement précédé d'une musique guerrière et pompeuse ; de plus, sa déclaration d'amour, qu'il présente par le biais du divertissement galant de l'acte II, intervient après le premier face-à-face tant attendu de Jason et Créüse, qui viennent de se déclarer leur flamme réciproque. Enfin, le dramaturge fait mourir Oronte de manière dérisoire, passive, hors de la scène.

Pierre Corneille ne fait intervenir son héroïne qu'à partir de l'acte I, scène 4, dans une scène qui toutefois lui est entièrement consacrée. Médée prononce un monologue long et spectaculaire, où elle s'en remet tout d'abord aux « Souverains protecteurs des lois de l'Hyménée, / Dieux, garants de la foi que Jason m'a donnée », et apparaît ainsi en premier lieu comme une amante délaissée. En la faisant invoquer ensuite les « Filles de l'Achéron, Pestes, Larves, Furies, / Noires Sœurs », le dramaturge rappelle son statut de magicienne et de barbare, de même que le faisait Sénèque dans sa scène d'introduction. Dès cette première scène sont

³⁷ Corneille innove ici ; en effet, Jason ne se tue ni chez Euripide, ni chez Sénèque ; Georges Couton, dans son édition des *Ceuvres complètes* de Corneille, tome I, Paris, Gallimard, 1980, précise dans une note : « Ceci est encore une surenchère d'horreur : Jason commet par ce suicide le pire des péchés : homicide et péché contre l'espérance. »

³⁸ Créon, déjà, dans l'acte II, scène 3, raille le vieux monarque : « Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie : Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie ; » Créüse le tournera en dérision lors de leur face-à-face, deux scènes plus loin, en s'adressant à lui en ces termes : « D'abord dans mon esprit vous eûtes ce partage : Je vous estimai plus, et l'aimai [Jason] davantage. »

formulés tous les projets de Médée, tuer ses enfants pour se venger de Jason³⁹, détruire Corinthe et punir ses souverains⁴⁰. Médée est dépeinte tout au long de la tragédie comme un personnage implacable ; elle ne fait montre d'aucune hésitation à accomplir ses projets de vengeance à l'encontre de Jason, dans le monologue qu'elle prononce à l'acte III, scène 4, qui suit immédiatement la confrontation tant attendue des deux époux. Ce n'est que dans le dernier acte que sa volonté s'affaiblit le temps d'un dernier monologue⁴¹ avant le drame final. L'héroïne de Thomas Corneille est très différente. En effet, Médée, dans cette version plus que dans toute autre, se révèle d'abord une amoureuse trahie, davantage victime que monstrueuse. La pièce s'ouvre sur ses plaintes : « Jason est un ingrat, Jason est un parjure » ; cependant, la magicienne hésite encore à croire en la trahison de son amant, et espère encore, malgré le comportement de Jason :

Vos soins trop assidus devoient vous alarmer.

Une douce habitude est facile à former ;

Et voir souvent ce qui paraît aimable,

C'est flater le penchant qui nous porte à l'aimer.⁴²

Ce n'est qu'à la scène 3 de l'acte III, scène – pivot de la tragédie, qu'elle accepte enfin la vérité : « Quel prix de mon amour ! quel fruit de mes forfaits ! », et déclenche la catastrophe finale. Malgré le quadruple assassinat – Créon, Créuse, et les deux enfants –, Médée suscite la pitié des spectateurs. Thomas Corneille s'est privé du ressort pathétique utilisé par Euripide, et repris par Longepierre, à savoir la mise en scène des nombreuses hésitations d'une mère aimante, qui ne se résout à l'infanticide qu'en dernier recours. La seule évocation des deux enfants, si l'on excepte la dernière scène où la magicienne apprend son forfait à Jason, intervient très tard dans la pièce, à l'acte V, scène 5. Médée présente l'idée de l'infanticide comme une évidence : « Il aime ses enfants, ne les épargnons pas. » Elle change certes plusieurs fois d'avis au cours de la tirade, exprimant ses doutes à sa confidente, mais sa décision est assez rapidement prise⁴³. La magicienne redevient barbare⁴⁴ parce qu'on l'y a contraint⁴⁵, mais elle reste profondément humaine,

³⁹ Cf. l'acte I, scène 4, v. 245-246 : « Déchirer par morceaux l'enfant aux yeux du père, / N'est que le moindre effet qui suivra ma colère. »

⁴⁰ Cf. l'acte I, scène 4, v. 260-262 : « Je veux choir sur Corinthe avec ton char brûlant. / Mais ne crains pas de chute à l'univers funeste, / Corinthe consommée affranchira le reste. »

⁴¹ Cf. l'acte V, scène 2, v. 1553-1578.

⁴² Voir l'acte I, scène 2, v. 64-67.

⁴³ Voir l'acte V, scène 1. La décision de Médée est prise en onze vers. « Il aime ses Enfants, ne les épargnons pas. / Ne les épargnons pas ! ah, trop barbare Mere ! / Quel crime ont-ils commis pour leur percer le sein ? / Nature, tu parles en vain, / Leur crime est assez grand d'avoir Jason pour Pere. / Quel desespoir m'aveugle et m'emporte contr'eux ? / Leur âge permet-il cet affreux parricide, / Et sont-ils criminels pour estre malheureux ? / Quoy, je craindray de punir un perfide ! / De ses vœux triomphants ma mort serait l'effet ! / Oublions l'innocence, et voyons le forfait. »

⁴⁴ L'adjectif « barbare » n'apparaît pour la première fois qu'à l'acte III, scène 4, dans la bouche de Médée : « Pour qui cherche ma mort je puis estre barbare », v. 614. La

espérant jusqu'à l'acte III, scène 3, le retour de Jason. Même le divertissement de l'acte III, scène infernale s'il en est, ne la transforme pas en sorcière, et le spectateur reste, jusqu'au bout de la pièce, solidaire de la magicienne.

Dans la tragédie de Pierre Corneille, Jason apparaît dès la scène d'introduction comme un coureur de dots en quête de royaumes, plein d'assurance et de cynisme. Il explique à Pollux qu'il vient de retrouver, que c'est avant tout par opportunisme qu'il a chassé Médée de son lit pour séduire la princesse des lieux, Créüse, ainsi qu'il l'a déjà fait auparavant⁴⁶, et invoque sa réelle motivation, l'amour de ses enfants :

L'amour de mes enfants m'a fait l'âme légère ;
Ma perte étoit la leur, et cet hymen nouveau
Avec Médée et moi les tire du tombeau :
Eux seuls m'ont fait résoudre, et la paix s'est conclue.

C'est cette faiblesse, avouée immédiatement⁴⁷ – alors que le Jason de Thomas Corneille sera beaucoup discret sur son amour paternel⁴⁸, davantage préoccupé de son amour pour la princesse Créüse que du sort de sa progéniture – qui causera sa perte, même si Jason envisage un instant, à la fin de l'acte V, scène 4, de tuer ses

magicienne chassée, trahie par son amant évoque pour la première fois sa condition d'avant son hymen avec Jason. Médée utilise également ce terme lors de son monologue de l'acte V, scène 1, vers 902: « ah, trop barbare mère! », dans lequel elle hésite entre le sacrifice de ses enfants pour se venger de Jason et ses devoirs de mère. Cependant, Médée n'a pas encore accompli d'actes irréversibles, sa barbarie n'est que morale et hypothétique. L'adjectif est ensuite repris par Créüse après la mort de son père (IV,4, v. 982) – cette fois-ci, la magie de Médée a fait son effet, et la magicienne s'est dépouillée de toute humanité pour redevenir barbare – puis par Jason, qui ne peut retenir son accusation après avoir appris de la bouche même de Médée le meurtre de ses enfants (V,8, v. 1049).

⁴⁵ Acte II, scène 1, v. 252-253 : « Ay-je donc mérité cette rigueur extrême ? / On me chasse, on m'exile, on m'arrache à moy-même. »

⁴⁶ Cf. l'acte I, scène 1 : « Aussi je ne suis pas de ces amants vulgaires :/ J'accommode ma flamme au bien de mes affaires ; / Et sous quelque climat que me jette le sort,/ Par maxime d'Etat je me fais cet effort./ Nous voulant à Lemnos rafraîchir dans la ville, / Qu'eussions-nous fait, Pollux, sans l'amour d'Hypsipyle?/ Et depuis à Colchos, que fit votre Jason,/ Que cajoler Médée, et gagner la toison? [.../ Maintenant qu'un exil m'interdit ma patrie,/ Créüse est le sujet de mon idolâtrie ;/ Et j'ai trouvé l'adresse, en lui faisant la cour,/ De relever mon sort sur les ailes d'Amour. »

⁴⁷ Elle sera développée dans plusieurs scènes suivantes ; ainsi, dans l'acte II, scène 2, c'est lui qui plaide la cause de ses enfants auprès de Créüse, et la supplie d'intercéder en leur faveur auprès de son père. Puis, dans son premier face-à-face avec Médée, à l'acte III, scène 3, en s'opposant catégoriquement à ce que Médée emmène les enfants dans son exil, il lui fournit le moyen de sa vengeance.

⁴⁸ Cet amour est mentionné dans le premier entretien des deux époux, à l'acte I, scène 2 : « Ignorez-vous d'un père où va le tendre amour? »

enfants pour les punir d'avoir apporté la robe empoisonnée à Créüse⁴⁹. Il est intéressant de constater que Jason est présent lors des trois premières scènes du premier acte, puis à l'acte III, scène 3, lors de son face-à-face avec Médée – scène-pivot – et enfin dans les trois dernières scènes de la pièce. En comparaison, le héros de Thomas Corneille a perdu tout l'héroïque assurance que lui avait conférée Pierre Corneille, il n'est plus qu'un amoureux transi, qui s'apitoie sur son sort : « Que je serois heureux, si j'étais moins aimé! » ; il fuit ses obligations : « Devoirs que je trahis, sortez de ma mémoire. »⁵⁰ Même ses duos d'amour avec la princesse Créüse manquent de grandeur. Ainsi, dans le premier face-à-face des deux amants, qui n'intervient qu'à l'acte II, scène 5, chacun exprime ses doutes quant à l'amour de l'autre, et craint qu'il ne succombe à nouveau aux charmes de son ancien amant. Thomas Corneille n'apporte pas de modifications fondamentales aux personnages de Créon et de sa fille. Il conserve le caractère frivole de la princesse, qui transparaît lors de son premier duo d'amour avec Jason, où elle rassure son amant de la manière suivante :

Quand son amour seroit extrême,
Vous n'avez rien à redouter :
Mes yeux vous diront, je vous aime.⁵¹

Ce trait de caractère est renforcé dans le divertissement de l'acte II, qu'Oronte a ordonné pour elle. A son amoureux, qui l'exhorte à être sincère avec lui : « Parlez, belle Princesse, il s'agit en ce jour / D'avoir le cœur sincère et d'aimer qui vous aime », elle répond de manière sibylline :

Qu'un amant se fasse estimer
Par tout ce que la gloire ajoute au vray mérite,
Il est seur de se faire aimer.⁵²

Il faut attendre le monologue final de la princesse pour lui voir conférer de la noblesse. Tout en retenue, conformément à la bienséance de l'époque, la princesse décrit de manière très atténuée ses souffrances.⁵³

Pour finir, les personnages secondaires de la tragédie lyrique ont perdu de l'importance par rapport à la pièce de 1635, réduits à des rôles de confidents passifs. En effet, dans cette dernière, Pollux, confident de Jason, est avant tout l'un des compagnons qui l'a accompagné lors de l'expédition de la Toison d'Or ; ami plus que serviteur, il lui prodigue ses conseils, l'aide à délivrer Créüse enlevée sur l'ordre

⁴⁹ Georges Couton, *ibid.*, indique en note, p. 1405 : « L'idée donnée un instant à Jason d'immoler ses propres enfants est de Corneille seul ; et cela marque bien comment il a voulu surenchérir d'horreur par rapport à Sénèque et Euripide. Il a pu prendre cette idée dans l'*Ino* d'Euripide, où l'on voit la mère faire périr l'un de ses enfants parce que le père avait tué l'autre. L'histoire d'*Ino* est évoquée dans la *Médée* d'Euripide. Corneille devait donc la connaître. »

⁵⁰ Acte I, scène 3, v. 127.

⁵¹ Acte II, scène 6, v. 333.

⁵² Acte II, scène 7, v. 456-458.

⁵³ Acte V, scène 5 : « Quel feu dans mes veines s'allume? / Quel poison dont l'ardeur tout à coup me consume, / Dans cette robe étoit caché? / Soutenez-moy, je n'en puis plus, je tremble, / Je brûle. Sur mon corps un brasier attaché / Me fait souffrir mille tourmens ensemble. / Mon mal est sans remède, à quoy servent ces pleurs? / Rien ne peut soulager l'excès de mes douleurs. »

d'Egée, et surtout, c'est lui qui met en garde Jason et Créon contre les desseins de vengeance de Médée, sans que ses avertissements soient pris en compte. Pierre Corneille utilise le personnage de Nérine en contrepoint de celui de Médée, et lui fait avouer, dans son monologue de l'acte III, scène 1, la crainte qu'elle a de sa maîtresse, et sa fidélité contrainte à la magicienne :

Moi, bien que mon devoir m'attache à son service,
Je lui prête à regret un silence complice :
D'un louable désir mon cœur sollicité
Lui feroit avec joie une infidélité ; [...]
D'un mouvement contraire à celui de mon âme,
La crainte de la mort m'ôte celle du blâme ;
Et ma timidité s'efforce d'avancer
Ce que hors du péril je voudrois traverser.

Ainsi, Thomas Corneille, tout en reprenant un sujet déjà traité par son frère, réussit cependant à conférer à sa pièce une empreinte très personnelle, en conformité avec l'esprit de son temps.

Structure externe de la pièce et répartition des personnages

Médée comporte 1059 vers, qui se répartissent en 36 scènes. Les deux derniers actes se divisent respectivement en neuf et huit scènes, nombre légèrement supérieur aux trois premiers actes. On trouve dans cette tragédie en musique le traditionnel récit d'exposition dans la première scène de l'acte I, mais également de longues tirades devant un confident silencieux (I,3 ; V,5) ou seuls (III,3), une scène de délibération (V,1), et des divertissements à la fin de chaque acte, excepté le dernier. La plupart des éléments de la tragédie dramatique et lyrique se trouvent donc réunis dans cette pièce. En étudiant la structure des actes, on se rend compte de certaines corrélations ; ainsi, l'acte II est clairement celui de la victoire de Créüse sur sa rivale. La princesse apparaît dans six scènes des sept scènes. A cet acte correspond le dernier acte, qui témoigne de la chute de Créüse ; cette dernière vient supplier Médée de sauver son père, mais y échoue, et meurt des poisons contenus dans la robe offerte par la magicienne. De même, Créon, qui triomphe avec sa fille dans l'acte II, est totalement absent de l'acte III, où Médée décide d'accomplir sa vengeance contre « Corinthe, le Roy, la Princesse, Jason » (v. 623), et, après avoir tenu tête à la magicienne, dans l'acte IV, il est frappé de folie. La symétrie entre les actes II et IV est ici flagrante, puisque Créon apparaît dans les quatre premières scènes de l'acte II, et dans les quatre dernières de l'acte IV. Sa mort sera rapporté par la confidente de Créüse, Nérine, à l'acte V, scène 3. L'acte I est celui de Jason, qui y est présent cinq scènes sur six. C'est en effet dans ce premier acte que sont développées à la fois les intrigues amoureuses – la jalousie et les soupçons de Médée, et l'aveu de Jason concernant son amour pour Créüse – et politiques – le roi Créon, attaqué par Acaste, sera défendu par Jason et Oronte. La dimension politique s'estompe cependant au cours des actes suivants au profit du récit de la passion, puis de la vengeance de Médée. Les apparitions de Jason se raréfient – de cinq au premier acte, à quatre, puis à trois dans les derniers actes, au fur et à mesure que la magicienne acquiert toute son importance. C'est le drame de Médée qui se joue ici, Jason est réduit à un amoureux transi, acteur passif et impuissant à la fois à duper Médée, et protéger Créüse contre celle-ci. Si Médée n'apparaît que dans les deux premières scènes des actes I et II – c'est toutefois elle qui ouvre la pièce –, elle devient omniprésente à partir de l'acte III, qu'elle occupe entièrement. La scène – pivot de la pièce se trouve à l'acte III, scène 3, très bel air de lamentation d'une héroïne qui vient de prendre pleinement conscience de la fourberie et la lâcheté de

son amant. A partir de là, sa décision de vengeance, puis son accomplissement se mettent inexorablement en place, et c'est elle qui conduit l'action, dessillant les yeux d'Oronte, mettant au défi l'autorité de Créon, et pour finir, empoisonnant Créüse et tuant ses propres enfants afin de faire souffrir Jason. Si l'on étudie pour finir la répartition des personnages, on s'aperçoit que la plupart des scènes fonctionnent selon le modèle de la confrontation entre deux personnages – confidences de Médée à Nérine, qui essaie de la détourner de ses projets funestes, face-à-face entre Médée et Jason, duos d'amour de Jason et Créüse, la princesse et son père qui se réjouissent de leur victoire sur Médée, la magicienne qui tient tête à Créon ou Créüse qui vient supplier la magicienne de délivrer son père. Les scènes de dialogues entre plusieurs personnages, telles que l'acte I, scène 6, qui fait intervenir Créon, Jason et Oronte, sont rares, et cette économie de moyens contraste d'autant plus avec la débauche d'intervenants dans les divertissements.

L'étude de la macrostructure et des relations entre les personnages illustre donc l'habileté de Thomas Corneille à écrire une pièce savamment construite selon des principes de symétries et d'oppositions.

Une tragédie en musique

Naissance et régularisation de la tragédie en musique

Lorsque Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier créent *Médée* en décembre 1693, l'opéra est devenu un genre à part entière, qui possède ses admirateurs et ses détracteurs, et dont la légitimité n'est plus contestée. Cependant, le genre de la tragédie en musique n'a pas été tout de suite accepté, et c'est grâce aux efforts conjugués de Lully et de Quinault qu'il s'est imposé progressivement. L'opéra, venu d'Italie, est importé en France par Mazarin, qui fait représenter en 1647 *l'Orfeo* de Luigi Rossi. Cette nouveauté provoque chez les Français l'envie de surpasser les Italiens, mais il faut attendre 1659 pour que soit composé le premier opéra français, *La Pastorale d'Issy*, de l'abbé Perrin et Robert Cambert, qui, dix ans plus tard, obtiennent de Louis XIV le privilège de fonder l'Académie royale de Musique. Cependant, la mauvaise gestion financière des deux associés les contraint à céder leur privilège à Lully seulement trois ans après l'avoir obtenu, et c'est le Florentin qui, avec la collaboration de Quinault, crée véritablement le genre et le développe, de 1673, date de la création de *Cadmus et Hermione*, à 1686, année de la composition d'*Armide*. Lully et Quinault synthétisent dans la tragédie en musique, ou tragédie lyrique, plusieurs genres déjà existants. Ils reprennent de l'opéra italien l'association de la musique, du théâtre à machines, de la pastorale et des sujets merveilleux, en y ajoutant un ingrédient typiquement français, alors très en vogue, la danse. Le surintendant du roi s'était déjà essayé auparavant à de nombreux genres, auteur de ballets, et de comédies-ballets, fruits en grande partie de sa collaboration avec Molière⁵⁴. Leur brouille, survenue en 1672, résulte en partie de conceptions esthétiques différentes entre les deux Baptiste. C'est ce qu'explique Marie-Thérèse Hipp, dans son article : « L'illusion, plaisir du théâtre : du théâtre humaniste à la tragédie en musique » :

Molière est, justement, attaché à la distinction dans ses comédies-ballets, entre la comédie parlée ressortissant au réel, et le chant, la danse ressortissant à l'imaginaire ; or [Lully], avec l'opéra, veut mêler ces deux registres que le librettiste entend distinguer.⁵⁵

A partir de 1673, Lully, avec l'aide de Quinault essentiellement⁵⁶, met en œuvre ses concepts, en composant à peu près un opéra par an, et en imposant progressivement le genre dans le paysage musical français de l'époque.

Cependant, si l'opéra rencontre très vite un grand succès auprès du public, il se heurte également à de nombreuses critiques⁵⁷, dont la principale repose sur le

⁵⁴ De cette collaboration sont nés *L'Amour Médecin*, *Monsieur de Pourceaugnac* ou *Le Bourgeois gentilhomme*, pour ne citer que quelques exemples parmi les plus célèbres.

⁵⁵ Voir *La Tragédie lyrique*, ouvrage collectif, Les Carnets des Champs-Élysées, Cicero, 1991

⁵⁶ L'opéra *Isis*, créé en 1677, déclenche une cabale à la cour contre Quinault, à qui l'on reproche d'avoir transposé les amours du roi dans cette tragédie en musique, et lui vaut une disgrâce de deux ans. Lully, durant cette période, collabore avec Thomas Corneille pour l'opéra *Bellerophon*.

concept de vraisemblance. Comment adhérer à une intrigue chantée de bout en bout, servie par des machines d'une extraordinaire complexité ? L'opéra est irrationnel, et, selon le mot de Saint-Evremond, « une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours une sottise... »⁵⁸ Dès sa création, l'opéra tente donc s'imposer en tant que genre parfaitement fondé, et, pour cela, se heurte à un double défi, poétique et musical.⁵⁹ En effet, il doit se faire une place aux côtés du théâtre classique, genre bien établi⁶⁰, en élaborant petit à petit son système poétique propre, afin de soutenir la comparaison avec le théâtre. C. Kintzler parle de « *parallélisme inversé* entre les deux tragédies », et elle répertorie les différentes catégories inversées. Tout d'abord, la règle de l'unité de lieu n'est plus du tout respectée dans la tragédie en musique, puisque chaque acte se déroule dans un lieu différent. De plus, le cadre général de l'intrigue est souvent à chercher dans les sujets mythologiques ou fabuleux, et non plus historiques, comme c'était le plus souvent le cas dans la tragédie classique. Le traitement du sujet est, lui aussi, complètement différent, puisque la tragédie lyrique privilégie, au contraire de la tragédie classique, l'intrigue galante à l'intrigue politique. Cependant, une fois ces inversions posées, les grandes lois qui régissent le théâtre classique, telles qu'elles sont définies par Corneille, nécessité, propriété, vraisemblance, s'appliquent aussi bien au théâtre dramatique qu'au théâtre lyrique. Enfin, la présence continue de la musique au sein d'une tragédie lyrique reste le dernier point à justifier dans la poétique opératique en train de s'établir. En effet, comment une action totalement chantée peut-elle apparaître vraisemblable aux yeux des spectateurs ? C. Kintzler nous donne la réponse :

La présence de la musique se justifie par la nature de l'action et par celle des personnages du théâtre lyrique : musique et danse trouvent dans le *merveilleux* un terrain favorable et quasiment naturel.⁶¹

On voit donc se dessiner progressivement un système opératique cohérent susceptible de cohabiter avec le système dramatique classique.

***Médée* et les Spécificités de la tragédie en musique**

Nous possédons aujourd'hui deux versions imprimées de *Médée* ; tout d'abord, la tragédie en musique écrite par Thomas Corneille, qui est datée de 1693, puis la partition, sortie des presses de Christophe Ballard en 1694⁶². Or on constate des divergences entre les deux textes, phénomène tout à fait courant pour l'époque,

⁵⁷ Parmi ses plus fervents détracteurs, on trouve Saint-Evremond, Boileau et La Bruyère, pour n'en citer que quelques-uns.

⁵⁸ Saint-Evremond, *Lettre sur les opéras*, in *Ceuvres en prose*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1966.

⁵⁹ Sur ce point, consulter l'article très éclairant de Catherine Kintzler, « La tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique », in *La Tragédie lyrique*, *op. cit.*

⁶⁰ On trouve une trace de cette réflexion dès les premiers textes de Perrin.

⁶¹ Catherine Kintzler, « La tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique », *op. cit.*

⁶² Les Ballard, famille d'éditeurs très célèbres, avaient reçu du roi l'exclusivité du privilège d'imprimer les partitions. Ils détenirent le monopole de l'édition musicale jusqu'à ce que se mette en place la gravure musicale.

puisque l'écriture d'une tragédie en musique est une œuvre collective; outre qu'il existait un comité de lecture très actif à l'Académie royale de Musique, surnommé la *Petite Académie*, qui se réunissait souvent pour rectifier ou censurer certains passages, le texte définitif d'un opéra – c'est-à-dire, ce qui est chanté sur scène – résulte de la collaboration entre l'auteur et le compositeur, et des modifications peuvent avoir lieu à différentes étapes, de l'écriture de l'opéra jusqu'aux dernières répétitions avant la création de l'œuvre sur scène. Ainsi, certains détails ont pu être réglés alors que le texte de la tragédie était déjà envoyé sous presse. En effet, il était d'usage de vendre la tragédie imprimée aux spectateurs, afin qu'ils puissent suivre l'action sur scène plus facilement. Notre édition de texte porte cependant sur la tragédie en musique telle qu'elle a été écrite par Thomas Corneille, et imprimée en décembre 1693. Rappelons qu'au XVII^e siècle, le texte primait largement sur la musique, que l'auteur était beaucoup plus reconnu que le compositeur, même si cela est moins vrai dans le cas de *Médée*, en proie à la cabale des lullystes contre la musique italianisante de Charpentier.⁶³

Rappelons dans un second temps qu'une tragédie en musique comporte moitié moins de vers qu'une tragédie classique, même si le temps de représentation est deux fois plus long ; en effet, le même texte chanté et parlé n'a pas la même durée ; de plus, certains passages sont repris en duos ou par le chœur ; à tout cela s'ajoutent pour finir les morceaux instrumentaux, ouvertures, ritournelles ou symphonies qui ponctuent l'œuvre.

Enfin, contrairement à une tragédie parlée, la tragédie en musique est écrite en vers libres, qui se prêtent plus facilement à une mise en musique. Thomas Corneille, qui alterne octosyllabes, décasyllabes et quelques alexandrins, utilise également les vers impairs, faisant ainsi preuve d'une grande originalité.

***Médée* est-elle une bonne tragédie en musique ?**

On peut se demander si *Médée* a été perçue à l'époque comme une bonne tragédie en musique. En 1694, les critères lullystes font encore autorité à l'Académie royale de Musique, dont le directeur, Francine, est l'un des membres de la famille de Lully. Or Charpentier joue avec les caractéristiques lullystes de la tragédie en musique, mais s'en démarque délibérément. Deux exemples nous apparaissent aujourd'hui particulièrement originaux et audacieux, le divertissement en italien du II^e acte, et l'absence de divertissement à la fin du Ve acte, alors qu'on s'attend à une grande passacaille (en réponse à celle d'*Armide*, œuvre que Charpentier a beaucoup citée). L'œuvre a-t-elle cependant été perçue à l'époque comme novatrice, ou au contraire comme l'expression d'une démarche réactionnaire, un retour à ce dont Lully avait enfin réussi à se débarrasser ? Nombre de spectateurs de l'époque connaissaient toutes les œuvres présentées sur scène, et les avaient à l'esprit lors des créations d'opéras nouveaux. Il existait donc une intertextualité importante entre les œuvres qu'il nous faut redécouvrir aujourd'hui.

Catherine Kintzler et Laura Naudeix ont réfléchi dans plusieurs de leurs ouvrages sur la poétique de l'opéra, et ont dressé plusieurs critères définissant une bonne tragédie. Appliquons-en quelques-uns à *Médée* afin de tenter de comprendre les spécificités de cette œuvre.

⁶³ Edmond Lemaître, dans son édition de la partition de *Médée*, a effectué le relevé des divergences entre les textes de 1693 et de 1694, que nous citons en annexe, à titre indicatif.

Le choix du sujet

Rappelons pour commencer que la tragédie en musique est née en grande partie de la pastorale, donc du genre tendre et galant, et en conserve par la suite le souvenir dans les divertissements et le prologue, qui mettent souvent en scène des bergers dans un décor champêtre et idyllique. *Médée* ne fait pas exception à la règle. On trouve ainsi mentionné pour le prologue : « Le théâtre représente un lieu rustique, embellie par la Nature, de Rochers et de Cascades. » L'amour se trouve donc au cœur de l'intrigue des tragédies lyriques, sujet qui supporte bien la mise en musique. De plus, le chant – l'intrigue est entièrement chantée, et non parlée – apparaît pour le public de l'époque comme le langage naturel des dieux, et du monde merveilleux. Ainsi, en choisissant le sujet de *Médée*, magicienne dont les pouvoirs peuvent se révéler redoutables, Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier font preuve d'originalité – puisque ce sujet n'a jamais été traité auparavant à l'opéra – tout en adhérant parfaitement aux canons esthétiques de l'époque. Le personnage de l'enchanteresse, petite-fille du Soleil, et nièce d'Hécate, permet d'introduire certains épisodes spectaculaires, tels que le divertissement du troisième acte, où Médée invoque les Enfers et fait surgir des démons qui l'aident à empoisonner la robe, ou celui du quatrième acte, où des fantômes apparaissent, qui charment les soldats du roi et les entraînent dans une danse. De plus, toutes les versions de la légende s'achèvent sur l'image de la magicienne s'envolant dans les airs sur son char ailé, après avoir révélé sa vengeance à Jason. Cette scène très frappante est bien entendue parfaite pour l'opéra, car elle conjugue à la fois l'utilisation des machines, de la musique et de la magie. En ce sens, Médée constitue un très bon sujet d'opéra.

La question des unités

La règle des trois unités s'applique de manière particulière au théâtre lyrique. En effet, il est d'usage dans une tragédie en musique de changer de lieu à chaque acte, afin de mettre en valeur les prouesses techniques des machines. Ainsi, l'intrigue de *Médée*, si elle se déroule entièrement à Corinthe, prend lieu successivement sur une « Place publique, ornée d'un Arc de Triomphe, de Statuës, et de Trophées sur des pied-destaux » (acte I), dans un « Vestibule, orné d'un grand Portique » (acte II), dans un « lieu destiné aux Evocations de Médée » (acte III), dans « l'avant-cour d'un Palais, et un jardin magnifique dans le fonds » (acte IV), et enfin dans le « Palais de Médée » (acte V). On constate donc que ces décors participent tous d'une architecture urbaine qui contraste avec le cadre bucolique et champêtre du prologue. L'Arc de Triomphe du premier acte, ainsi que le grand Portique du troisième acte, représentent des éléments de décors typiques de l'époque, car ils ordonnent la scène symétriquement, et lui confèrent de la profondeur. Quant aux unités de temps et d'action, elles sont ici respectées, et Thomas Corneille, par la bouche de Créon, fixe le cadre temporel de sa tragédie : « pour sortir de ma Cour / Je ne puis vous donner que le reste du jour. »⁶⁴ De même, Médée exige de sa rivale, à l'acte IV, scène 2, qu'elle épouse Oronte « en ce même jour. »

Le prologue

Descendant direct des prologues de tragédies antiques, le prologue introduit tous les divertissements de cour, et c'est pourquoi on le retrouve tout naturellement en ouverture des opéras. Situé avant le début de l'intrigue, il occupe une place particulière, appartenant à l'œuvre, mais tout en restant au seuil de celle-ci. Selon Laura Naudeix⁶⁵, le prologue possède trois fonctions : tout d'abord à rendre

⁶⁴ Acte II, scène 1.

⁶⁵ Voir son chapitre sur les prologues, *op. cit.*, p. 195-243.

hommage au commanditaire de l'œuvre, en l'occurrence le roi, et le divertir ; ensuite servir de relais entre le monde réel des spectateurs et le monde merveilleux de l'opéra, et enfin, introduire l'opéra proprement dit.

Le prologue de *Médée* se présente dès les premiers vers comme une apologie du roi :

LOUIS est triomphant, tout cède à sa puissance,
La Victoire en tous lieux, fait reverer ses Lois,

chantée par les habitants et les bergers, c'est-à-dire les humains, ainsi que par les allégories évoquées par ces derniers, la Victoire, Bellone et la Gloire.⁶⁶ Il s'agit de louer sa puissance, en célébrant ses victoires militaires. Thomas Corneille, en écrivant ce prologue, fait allusion au contexte historique contemporain de la pièce, que tous les spectateurs de l'époque connaissent, et qu'il nous faut décrypter aujourd'hui⁶⁷. Ainsi, en 1693, Louis XIV est en guerre contre la « Ligue d'Augsbourg » depuis trois ans, et le monarque, après avoir essuyé une série de défaites, voit l'année 1692 lui être un peu plus clément ; la France fête en juillet la victoire de Luxembourg à Neerwinden, dans les Flandres, et en octobre celle de Catinat en Savoie. Ces deux succès expliquent le ton triomphant du prologue de Thomas Corneille, qui, au contraire de certains de ses prédécesseurs⁶⁸, peut se permettre d'écrire :

Il [Le plus grand des Héros] vaincra tant de fois, sur la terre et sur l'onde,
Que ses ennemis terrassez,
Malgré tous leurs projets, seront enfin forcez
De souffrir le repos qu'il veut donner au monde.

Le prologue esquisse une explication de la guerre, aventure dans laquelle le roi a été contraint de s'embarquer, et célèbre la paix, pour laquelle œuvre le monarque, et qu'il dispense, selon son bon plaisir, à ses sujets. C'est pourquoi Thomas Corneille fait dire à la Victoire :

Ne craignez pas que la Victoire,
Favorise jamais les jaloux de la gloire.
Ils ne cherchent à triompher
Qu'afin de prolonger la guerre.
LOUIS combat pour l'étouffer,
Et rendre le calme à la terre.

Dédié au roi, l'opéra doit lui permettre, à lui et à ses sujets, de se délasser des inquiétudes de la guerre. Ainsi,

Le bruit des tambours, des trompettes,
Ne viendra plus troubler vos jeux,
Bergers, reprenez vos musettes,
Chantez l'amour, chantez ses feux,
La guerre, et ses dangers affreux, n'approchent point de vos douces retraites :
Le plus grand des Héros, vous y fait vivre heureux.

Tout en renvoyant un portrait flatteur au roi, héros glorieux seul capable de ramener la paix, le prologue de l'opéra a également une fonction de transition entre le monde réel, et celui, merveilleux de l'opéra, préparant le public au spectacle qui l'attend, et évitant qu'il se heurte de manière abrupte à un univers radicalement

⁶⁶ Notons au passage qu'il est très rare que le roi soit nommément désigné dans les prologues.

⁶⁷ Pour les précisions historiques, se référer à l'article d'Alain Niderst : « L'actualité politique dans l'opéra français à la fin du règne de Louis XIV, 1686-1715 », in *Regards sur l'opéra*, Publication de l'Université de Rouen, PUF, p. 187-212.

⁶⁸ Les prologues d'opéras contiennent tous des allusions très précises sur l'actualité militaire du règne.

différent. Selon L. Naudeix, « il consacre l'opéra comme un autre monde, merveilleux, lointain, mais cohérent et gouverné par ses propres règles. »⁶⁹ Ainsi il introduit les conditions de représentation de la tragédie lyrique, notamment le fait que l'intrigue soit chantée et mise en musique, et que tous les arts se mêlent dans ce spectacle. De plus, le prologue permet au librettiste de camper tout de suite le cadre pastoral et galant de l'intrigue. Les protagonistes du prologue sont ici des habitants et des bergers héroïques, qui évoluent dans un « lieu rustique, embelly par la Nature, de Rochers et de Cascades », nous indique la première didascalie.

Enfin, le prologue, également écrit pour les spectateurs, sert de présentation de la tragédie lyrique, et développe le thème principal de la pièce. Si ni habitants, ni bergers ne réapparaîtront plus tard, certains de leurs passages chantés renvoient directement à la tragédie qui suit. Ainsi, le couplet que chante un berger à la fin du prologue⁷⁰, justification en quelque sorte du comportement futur de Créüse, évoque déjà le divertissement de l'acte II, dans lequel la princesse refusera l'arc que lui tend l'Amour, puis restera volontairement ambiguë au moment venu de choisir clairement son prétendant⁷¹. Bergers et bergères célèbrent à la fin du prologue leur cadre pastoral, évoquant tour à tour « les moutons dans la verte prairie », « l'herbette fleurie », « la fureur des loups », « nos pipeaux, nos musettes » dans une insouciance qui les relie aux protagonistes du divertissement galant offert par Oronte.

Les divertissements

Les divertissements, à l'instar du prologue, occupent une place particulière au sein de l'opéra. En effet, ils représentent une pause dans l'intrigue, dédiée à la danse et à la musique mis en scène en tant que tels, qu'ils soient commandés et offerts galamment par un personnage – le divertissement de l'acte II, qu'Oronte dédie à Créüse –, entonnés spontanément par les peuples prêts au combat – premier acte – ou qu'ils servent de support aux pouvoirs de Médée – actes III et IV. Ces divertissements, traditionnellement l'apanage du compositeur, lui sont un espace de liberté qui lui permet de déployer des formations instrumentales ou vocales nouvelles, en faisant par exemple intervenir les chœurs ou en intercalant des ritournelles instrumentales. Maître du jeu, il n'est pas forcément assujéti lors des divertissements au respect de l'intrigue, et peut orchestrer des chorégraphies qui soit racontent une histoire autonome, soit s'intègrent à l'action. Rappelons l'importance extrême de la danse à la Cour, et au sein de l'opéra français, élément constitutif du genre, qui le distingue de son prédécesseur italien, puisque ce dernier ne comprend pas de ballets.

On peut distinguer avec Catherine Kintzler l'introduction « plate » des divertissements et leur introduction « générale par le merveilleux »⁷². Dans le premier cas de figure, le divertissement est présenté dans l'intrigue même en tant que tel, danse et chants sont justifiés. Ce mode est illustré dans les divertissements

⁶⁹ Voir L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique, 1673-1764*, Paris, H. Champion, 2004.

⁷⁰ Vers 73 à 83 : « Dans le bel âge, / Si l'on est volage, / Les tendres cœurs / Goûtent peu de douceurs. / L'ardeur d'une flâme constante / Est bien-tost languissante, / Veut-on d'agreables amours? / Il faut changer toujours. / Dans le bel âge, / Si l'on n'est volage, / Les tendres cœurs / Goûtent peu de douceurs. »

⁷¹ Acte II, scène 7, vers 455-458 : « En vain l'amour me sollicite. / Qu'un amant se fasse estimer / Par tout ce que la gloire ajoûte au vray merite, / Il est seur de se faire aimer. »

⁷² C. Kintzler est ici citée par L. Naudeix, *op. cit.*, p. 358

des deux premiers actes, lorsque Argiens et Corinthiens célèbrent la guerre et la victoire à venir, puis lors de la fête galante offerte par Oronte à Créüse. Lors des divertissements des actes III et IV au contraire, partie intégrante de l'action, la danse et le chant sont présentés comme l'expression naturelle des démons et des fantômes, c'est-à-dire des créatures issues du monde merveilleux.

Enfin, les divertissements permettent au dramaturge et au compositeur de mettre en valeur certains éléments laissés à l'arrière-plan au cours de l'acte précédent. Ainsi, les chants et danses guerriers des Argiens et Corinthiens rappellent au public la dimension politique et collective du drame, et tranchent avec un premier acte très intimiste présentant les doutes de Médée, puis les protestations peu convaincantes de Jason. De même, le divertissement du second acte souligne avec ironie la naïveté d'Oronte, qui déclare sa flamme alors même que Jason et Créüse viennent d'échanger des serments de fidélité.⁷³ La galanterie de l'amoureux trahi contraste violemment avec la fourberie de Créon et sa fille, qui se sont réjoui peu de temps auparavant d'avoir évincé Médée, et de tromper les espérances d'Oronte. Si la cérémonie infernale de l'acte III s'intègre parfaitement à l'action, le divertissement de l'acte IV, présenté également dans la continuité de l'intrigue, vient cependant contredire l'atmosphère de détente présente au début de l'avant-dernier acte. En effet, alors que cet acte s'ouvre sur les louanges de Jason et de Cléone célébrant la beauté de Créüse vêtue de sa robe d'or qui contient les poisons pour l'instant suspendus, puis sur une seconde scène d'amour entre Jason et Créüse, la vengeance de Médée prend corps au cours de l'acte, et s'abat tout d'abord sur Créon. L'horreur que ressent le spectateur à la vue du roi privé de toute puissance, qui sombre dans la démence, loin d'être atténuée par le divertissement mettant en scène les fantômes chargés de charmer les soldats du roi, est finalement redoublée après ce spectacle gracieux. Enfin, il faut rappeler l'absence de divertissement de l'acte V, très surprenant pour l'époque, d'autant plus que tous les éléments nécessaires à son déroulement sont présents au cours de l'acte. En effet, le chœur des Corinthiens épouvantés intervient plusieurs fois, et il aurait été naturel de lui confier la conclusion de la tragédie. Cependant, la suppression d'un épisode attendu traditionnellement dans l'opéra permet aux deux auteurs une fin d'autant plus saisissante qu'inattendue, et laisse aux spectateurs un dernier tableau grandiose, celui d'une Médée triomphante qui s'éloigne sur les airs, abandonnant derrière elle un décor en flammes.

A l'issue de cet examen, on comprend en quoi Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier, tout en respectant les codes opératiques instaurés par Lully, ont signé une partition à quatre mains empreinte d'audace et d'inventivité. A la fois fidélité à la légende et jeu sur l'attente des spectateurs, respect des conventions et renversement des valeurs, *Médée* conserve aujourd'hui toute la modernité à l'origine de sa réputation.

⁷³ La princesse avoue elle-même à Jason son intention délibérée de duper Oronte aux vers 327-333 : « Dans le temps mesme / Que je paroistray l'écouter, / Quand son amour seroit extrême / Vous n'avez rien à redouter : / Mes yeux vous diront, je vous aime. »

Note sur la présente édition

La tragédie en musique de Thomas Corneille, *Médée*, a été publiée pour la première fois par Christophe Ballard en 1693. Il existe encore aujourd'hui plusieurs exemplaires de cette première édition.

Ceux conservés à la Bibliothèque nationale de France sous les cotes : RES – YF – 1179, RES – YF – 1180, RES – YF – 1448, et RES – YF – 144, et à la Bibliothèque de l' Arsenal sous la cote : THN – 151 < Ex. 1 >, ont été édités seuls.

D'autres ont été reliés en recueils factices, conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal, sous les cotes : 4 – BL – 3752 (6), et THN – 9724 < Ex. 2 >.

Enfin, l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal sous la cote : GD – 32, appartient à un recueil.

Tous ces exemplaires sont identiques. Cependant, certains d'entre eux ont été l'objet de corrections sous presse.

Voici la description de l'exemplaire sur lequel nous avons travaillé, répertorié sous la cote RES – YF – 1179 :

« MEDEE, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE, / REPRESENTEE / PAR L'ACADEMIE ROYALE / DE MUSIQUE. / [Vignette représentant deux anges portant un écusson orné de trois fleurs de lys] / On la vend, / A PARIS, / A l'Entrée de la Porte de l'Académie Royale de Musique / Au Palais Royal, ruë Saint-Honoré. / Imprimée aux dépens de ladite Académie. / PAR CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy / pour la Musique. / M. DC. XCIII. / [Filet] / AVEC PRIVILEGE DU ROY. » (In-4, 79 p.)

Cette édition in-4 est paginée comme suit :

p. 1 : Page de titre

p. 2 : Acteurs du prologue.

pp. 3-8 : Prologue.

pp. 9-10 : Acteurs de la tragédie.

pp. 11-79 : *Médée*, tragédie.

NB : La page de titre indique que l'édition de 1693 comporte le privilège du roi. Celui-ci est cependant absent de tous les exemplaires consultés. L'œuvre a vraisemblablement bénéficié du privilège général des imprimeurs Ballard.

Les exemplaires 4 – BL – 3752 (6), et THN – 9724 <2> ont été reliés en recueils factices.

Le recueil contenant l'exemplaire 4 – BL – 3752 (6) est intitulé *RECUEIL / D'OPERA / 1687*. Le titre apparaît uniquement sur la tranche du livre, qui ne possède pas de page de titre. Il contient dix tragédies⁷⁴, suivies du « Catalogue / des livres nouveaux / qui se vendent à Paris chez la Veuve de PIERRE RIBOU, seul / Libraire de l'Académie Royale de Musique, Quay des Augustins, / vis-à-vis la descente du Pont-Neuf, à l'Image S. Louis, Fév. 1722. »

Le recueil factice dans lequel est relié l'exemplaire THN – 9724 <2>, dont on voit inscrit le titre sur la tranche : *OPERA / REPERTOIRE. / 1690-1695*, appartenait à M. Jean Nicolas de Tralange, dont l'ex-libris – qui représente le buste d'un chevalier casqué surmontant son écusson – orne chacune des tragédies du recueil, collée en dessous de la liste des « Acteurs du Prologue. » Il contient dix tragédies⁷⁵.

⁷⁴ *Achile, Enée et Lavinie, Zephire et Flore, Alcide, Didon, Médée, Cephale et Procris, Thetis et Pelée, Amadis de Grece et Renaud.*

⁷⁵ *Enée et Lavinie, Coronis, Astrée, Alcide, Didon, Cephale et Procris, Médée, Circé, Teagene et Cariclée, et Les Amours de Momus.*

L'exemplaire GD – 32, quant à lui, appartient à un recueil dont nous reproduisons ci-dessous la page de titre :

« *Recueil / General / des opera / representez / par l'academie royale / de musique, / depuis son établissement. / tome quatrième / A paris / chez Christophe ballard, Seul Imprimeur du Roy / pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M. DCCXIV / Avec Privilege de Sa Majesté.* »

La page de titre de la tragédie *Médée* contenue dans ce recueil diffère des autres exemplaires. Nous la reproduisons ici : « *Medée, Tragédie, en cinq actes, imprimée en Musique : Partition in in-folio, se vend / 16 livres reliée. Les Paroles sont de M. T. Corneille, et la Musique de M. Charpentier* ». Cependant, cette page de titre mise à part, l'exemplaire est identique aux autres.⁷⁶

Une édition pirate de *Médée* est publiée en 1695, imprimée à Amsterdam chez A. Schelte, « suivant la copie imprimée à Paris ». La Bibliothèque nationale de France en a conservé plusieurs exemplaires, dont les cotes sont les suivantes : YF – 7798, 8 – RO – 1407 (5,3), 8 – RO – 1408 (5,3), 8 – RO – 1410 (1).

Voici la reproduction de la page de titre de cette édition :

« MEDEE, / TRAGEDIE. / EN / MUSIQUE. / Représentée par l'Académie Royale de Musique / [vignette représentant un arbre] / Suivant la Copie imprimée à Paris. / A AMSTERDAM / Chez ANTOINE SCHELTE, Marchant / Libraire, pres de la Bourse. / CIO IOC XCV » (in-12, 69 pages).

Par rapport à l'édition originale de 1693, la pagination, les frises et écussons, et les caractères typographiques de l'édition d'A. Schelte ont été modifiés ; celle-ci comporte donc 69 pages au lieu de 79. De plus, les lettres en italiques et celles normales ont été inversées. Certains « I » mis à la place de « J » ont été remplacés, d'autres pas. Enfin, certaines coquilles ont été corrigées – par exemple, A. Schelte a rétabli le « Non », au vers 513, au lieu du « N » initial –, et d'autres pas – notamment l'absence d'espace entre « envain », au vers 455.

Une seconde édition pirate est publiée à Amsterdam en 1699 par Abraham Wolfgang, « suivant la Copie à Paris », et contient neuf pièces⁷⁷. Elle est conservée à la Bibliothèque nationale de France, sous la cote GD 90.

Voici la reproduction de la page de titre de ce recueil :

« RECUEIL / DES / OPERA, / DES BALETS, / Et des plus belles Pièces en Musique, qui ont été re- / présentées depuis dix ou douze ans jusqu'à pre- / sent devant Sa Majesté Tres-Chrétienne. / TOME QUATRIEME. / [vignette représentant deux enfants] / Suivant la Copie à Paris. / A AMSTERDAM, / Chès ABRAHAM VVOLFANG. / M. DC. XCIX. » (in-12, 56 pages)

La page de titre de *Médée* est très succincte :

« MEDEE, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE. / Représentée par l'Académie Royale de Musique. »

Par rapport à l'édition originale de 1693, la pagination, les frises et écussons, et les caractères typographiques de l'édition d'A. Schelte ont été modifiés ; celle-ci comporte donc 56 pages au lieu de 79. De plus, les lettres en italiques et celles normales ont été inversées. Tous les « I » mis à la place de « J » ont été remplacés. Pour finir, la plupart des coquilles ont été corrigées.

⁷⁶ Petite observation d'ordre matériel : la tragédie *Medée* a été imprimée sur un format plus court de trois millimètres environ en longueur que le reste du recueil. Comme elle se place au milieu de livre, on constate un décalage sur la tranche inférieure.

⁷⁷ *Medée, Cephale et Procris, Teagene et Cariclé, Les Amours de Momus, Ballet des saisons, Ariane et Bachus, La naissance de Venus, Jason ou la Toison d'Or, et L'Europe galante.*

Enfin, de nombreuses éditions des *Tragédies et Comédies* de Thomas Corneille ou de son *Théâtre Complet* paraissent aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Le texte présenté ici suit fidèlement l'édition de 1693, dont nous reproduisons la pagination entre crochets à la droite du texte⁷⁸.

Dans l'édition de 1693, la majeure partie de la tragédie se trouve en caractères italiques. Nous présentons ici les vers de la tragédie en caractères romains et les didascalies en italiques afin de nous conformer à l'usage actuel. Cependant, nous avons laissé les entrées des personnages en caractères romains.

Nous avons scrupuleusement respecté l'orthographe, ainsi que la ponctuation, même si l'usage de cette dernière a considérablement évolué, et peut aujourd'hui nous paraître à certains égards surprenante⁷⁹. Cependant, nous avons harmonisé la ponctuation, lorsque deux vers identiques sont repris avec une ponctuation différente. Nous avons conservé la ligature « & », sans y substituer la conjonction « et », corrigé les « ß » en deux « s », et égalisé la hauteur des caractères – notamment les grands S et Z. Nous avons également procédé à quelques harmonisations ; ainsi, on constate à partir des feuillets [F] à [H] certains « I » mis à la place de « J », alors que ce n'était pas le cas auparavant. Nous n'avons pas conservé ces substitutions, qui disparaissent progressivement de l'édition de 1695, et entièrement de celle de 1699. Par ailleurs, nous avons harmonisé les points de suspension selon l'usage actuel, alors que l'usage de l'époque autorise de deux à cinq points de suspension. S'est également posé le problème de l'attribution des majuscules à certains substantifs, gage d'ennoblissement ou indication destinée à l'acteur qui hausse alors la voix. Cette majuscule, qui orne la plupart des occurrences du même substantif, lui est quelquefois refusée – par exemple, « amour » est orthographié sans majuscule dans la « Liste des Acteurs ». Nous avons signalé ces exceptions, et rétabli la majuscule, lorsque cela nous a semblé nécessaire. Pour finir, nous avons harmonisé les indications de fin de chaque acte, qui tantôt étaient en majuscule, tantôt en minuscule.

Liste des corrections

Dans le prologue

Dans la « liste des acteurs du prologue » : Bellonne : est orthographiée avec deux *n*, seule fois dans l'ouvrage [cette coquille n'est pas rectifiée dans les éditions de 1695 et 1699]

aux vers 14, 18, 20, 24 : venez descendez

au vers 41 : tremblez fiers Ennemis

⁷⁸ Notons à titre indicatif que la comparaison entre le texte de la tragédie en musique imprimée en 1693 et celui de la partition éditée en 1694 révèle d'énormes différences, tant orthographiques que de ponctuation.

⁷⁹ G. Forestier consacre un chapitre, qu'il intitule « Lire Racine » à cette question dans son édition des *Ceuvres Complètes* de Racine, Paris, Gallimard, 1999. Il y rappelle que la ponctuation actuelle correspond à un type de lecture particulier, la lecture silencieuse, qui n'existait pas au XVII^e siècle. A l'époque, « la ponctuation avait pour fonction de marquer les pauses dans le discours, en guidant la voix et le souffle : on ne se préoccupait du sens que lorsqu'il s'agissait du point – qui signale la fin d'une période considérée comme achevée –, du point d'interrogation et du point d'exclamation. »

aux vers 53 et 55 : jaloux, / jaloux

Dans la tragédie

Dans la « liste des acteurs de la tragédie » : déguisé en amour

aux vers 9, 23, 25 : Créuse⁸⁰

au vers 30 : eût

au vers 61 : la Cour..

aux vers 96, 339 : aimé

au vers 135 : disparaissez inquietes alarmes

au vers 166 : jeune Heros ;

au vers 224 : refuser

au vers 229 : abandonner

au vers 231 : redouter

au vers 232 : justice [ponctuation mal imprimée : on ne voit que le point supérieur des deux points ou d'un point-virgule]. Les éditions ultérieures tranchent en optant pour le point final : justice.

p. 31 : Creu se. Cette coquille a été corrigé dans les exemplaires RES – YF – 1097, RES – YF – 1180, RES – YF – 1448, RES – YF – 1449, puis dans les éditions ultérieures.

aux vers 336 et 338 : empire. / empire :

première didascalie de l'acte II, scène 7 : amour (Si Antoine Schelte conserve le terme sans majuscule, Abraham Wolfgang, dans son édition de 1699, la rétablit, et en ajoute une à « char », quelques mots plus loin.)

au vers 242 : reproches

au vers 357 : Ah qu'il est doux (L'édition de 1699 présente : « Ah ! qu'il est doux »)

au vers 455 : envain (Les éditions ultérieures conservent cette coquille).

au vers 507 : dans mon cœur (Seule l'édition de 1699 présente ajoute le point final : dans mon cœur.)

au vers 513 : N , Cette coquille a été corrigée sur les exemplaires GD 32, THN 9724 <2>, RES – YF – 1097, RES – YF – 1180, RES – YF – 1448, RES – YF – 1449, et dans les éditions ultérieures.

aux vers 580 / 587-598 : mon amour, / mon amour ! (L'édition de 1699 unifie la ponctuation)

au vers 595 : nouveau Cette coquille est rectifiée dans les éditions ultérieures.

au vers 599 : mon malheurs Cette coquille est rectifiée dans les éditions ultérieures.

au vers 623 : le Rroy Cette coquille est rectifiée dans les éditions ultérieures.

au vers 640 : feux invisibles..

p. 53 : FIN DU TROISIEME ACTE.

aux vers 834 et 838 : contre nous? / contre nous.

aux vers 845 et 854 : fasse, / fasse ;

didascalie p 65 : Ies Gardes Cette coquille est rectifiée dans les éditions ultérieures.

au vers 893 : commande : absence de point.

p. 74 : MEDEE Le point est rétabli dans les éditions ultérieures.

au vers 933 : dessein....

⁸⁰ Nous harmoniserons l'orthographe du nom de la Princesse tout au long de la pièce de la manière suivante : Créüse

p. 79 : JASON Le point est rétabli dans les éditions ultérieures.
au vers 1044 : art.....
au vers 1056 : innocence....
p. 79 : FIN DU CINQUIEME ET DERNIER ACTE.

**Medée,
Tragedie.
En musique,
Représentée
Par l'Academie Royale
de musique.**

On la vend,
A Paris,
A l'Entrée de la Porte de l'Academie Royale de Musique
Au Palais Royal, rue Saint Honoré.
IMPRIMEE AUX DEPENS DE LADITE ACADEMIE.
PAR CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy
pour la Musique.
M. DC. XCIII.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Acteurs

du prologue.

La Victoire.

Bellone.

La Gloire.

Chœur d'Habitans des environs de la Seine.

Chœur de Bergers Heroïques.

PROLOGUE [3]

Le Theatre represente un lieu rustique, embelly par la Nature, de Rochers & de Cascades.

UN CHEF D'HABITANS.

LOUIS est triomphant, tout cède à sa puissance, 1
La Victoire⁸¹ en tous lieux, fait reverer ses Loix.
Pour la voir avec nous toujours d'intelligence,
Rendons-luy des honneurs dignes de sa presence.
Rendons-luy des honneurs dignes des grands exploits 5
Qui consacrent le Nom du plus puissant des Roys.

CHŒURS D'HABITANS & DE BERGERS HEROÏQUES. [4]

LOUIS est triomphant, tout cède à sa puissance,
La Victoire en tous lieux, fait reverer ses Loix.
Pour la voir avec nous toujours d'intelligence,
Rendons-luy des honneurs dignes de sa presence. 10
Rendons-luy des honneurs dignes des grands exploits
Qui consacrent le Nom du plus puissant des Roys.

DEUX BERGERS & UN HABITANT.

Paroissez, charmante Victoire,
Hastez-vous, venez, descendez.
Amenez-nous Bellone, amenez-nous la Gloire, 15
Par qui vos soins* pour nous sont si bien secondez.
Paroissez, charmante Victoire,
Hastez-vous, venez, descendez.

LE CHŒUR.

Paroissez, charmante Victoire,
Hastez-vous, venez, descendez. 20

LES DEUX BERGERS & L'HABITANT.

Ce nuage brillant nous donne lieu de croire,
Que vous nous entendez.

LE CHŒUR.

Paroissez, charmante Victoire,
Hastez-vous, venez, descendez. [5]

On entend une Symphonie, pendant laquelle il paroît un tourbillon de nuages qui descend, & en s'ouvrant fait paroître le Palais de la Victoire, qui s'avance & occupe tout le Theatre ; & au milieu du Palais, sont la Gloire, la Victoire & Bellone.

LA VICTOIRE.

Le Ciel dans vos vœux s'interesse, 25
Depuis long-tems⁸², la France est mon séjour.
Attachée au Heros, qui pour elle sans cesse
Fait agir sa haute sagesse,
Je sens pour luy de jour en jour,
En redoublant mes soins*, redoubler mon amour. 30
Ne craignez pas que la Victoire,
Favorise jamais⁸³ les jaloux de sa gloire*.

⁸¹ La *Victoire*, puis la *Gloire* et *Bellone* ensuite sont des allégories, et prennent une majuscule.

⁸² *Longtemps* s'orthographie normalement en un seul mot, mais on peut le trouver écrit avec un tiret.

Ils ne cherchent à triompher
Qu'afin de prolonger la guerre.
LOUIS combat pour l'étouffer, 35
Et rendre le calme à la terre.

LE CHŒUR.

Ils ne cherchent à triompher
Qu'afin de prolonger la guerre.
LOUIS combat pour l'étouffer, 40
Et rendre le calme à la terre.

BELLONE.

Vous résistez en vain, tremblez, fiers Ennemis,
Au grand Roy que je sers, je vous rendray soûmis. [6]
Chez vous plus que jamais, par l'effroy de ses armes,
Je porteray les plus rudes allarmes :
Et mille triomphes divers, 45
Feront de son grand Nom retentir l'Univers.

LE CHŒUR.

Par mille triomphes divers,
Faisons de son grand Nom retentir l'Univers.

LA GLOIRE.

Pour seconder vos soins*, laissez faire la Gloire,
Ce Heros me chérit, & je l'aimay toujours. 50
On verra durer nos amours,
Quand même il n'aura plus besoin de la Victoire.
Non, non, ses ennemis jaloux,
Ne pourront jamais rien, contre des nœuds* si doux.

LE CHŒUR.

Non, non, ses ennemis jaloux, 55
Ne pourront jamais rien, contre des nœuds* si doux.

LA VICTOIRE.

Le bruit des tambours, des trompettes,
Ne viendra plus troubler vos jeux,
Bergers, reprenez vos musettes,
Chantez l'amour, chantez ses feux*, 60
La guerre & ses dangers affreux,
N'approchent point de vos douces retraittes : [7]
Le plus grand des Heros, vous y fait vivre heureux.
Il vaincra tant de fois, sur la terre & sur l'onde,
Que ses Ennemis terrassez, 65
Malgré tous leurs projets, seront enfin forcez
De souffrir* le repos* qu'il veut donner au monde.

LE CHŒUR.

Il vaincra tant de fois, sur la terre & sur l'onde,
Que ses Ennemis terrassez,
Malgré tous leurs projets, seront enfin forcez 70
De souffrir* le repos* qu'il veut donner au monde.

UN BERGER.

Dans le bel âge,
Si l'on n'est volage,
Les tendres cœurs

⁸³ On supprime généralement *ne* après les expressions de crainte, lorsque la principale est affirmative ; Haase, p. 264.

Goûtent peu de douceurs. 75
 L'ardeur* d'une flâme constante
 Est bien-tost languissante,
 Veut-on d'agreables amours?
 Il faut changer toujours.
 Dans le bel âge, 80
 Si l'on n'est volage,
 Les tendres cœurs
 Goûtent peu de douceurs.

DEUX BERGERES.

Voir nos moutons dans la verte prairie,
 Bondir sur l'herbette⁸⁴ fleurie, 85
 Sans craindre la fureur des loups, [8]
 C'est pour nous un plaisir extrême ;
 Mais voir souvent ce que l'on aime,
 C'est encore un plaisir plus doux.

LE CHŒUR.

Le bruit des tambours, des trompettes, 90
 Ne viendra plus troubler nos jeux.
 Prenons nos pipeaux, nos musettes,
 Chantons l'amour, chantons ses feux* ;
 La guerre & ses dangers affreux,
 N'approchent point de nos douces retraittes, 95
 Le plus grand des Heros, nous y fait vivre heureux.
 Il vaincra tant de fois, sur la terre & sur l'onde,
 Que ses Ennemis terrassez,
 Malgré tous leurs projets, seront enfin forcez
 De souffrir* le repos* qu'il veut donner au monde. 100
Après⁸⁵ le Chœur, le Palais s'en retourne d'où il est venu ; le tourbillon se renferme & remonte au Ciel.
 Fin du Prologue.

⁸⁴ *Herbette* : herbe courte et menue de la campagne. Ne s'emploie qu'en poésie. (Acad. Fr.)

⁸⁵ *Après* peut s'orthographier avec un accent aigu au XVII^e siècle.

Acteurs

[9;B]

de la

tragédie.

CREON,

Roy de Corinthe.

CREUSE,

Fille de Creon.

MEDEE,

Princesse de Colchos.

JASON,

Prince de Thessalie.

ORONTE,

Prince d'Argos.

ARCAS,

Confident de Jason.

NERINE,

Confidente de Médée.

CLEONE,

Confidente de Créüse.

Troupe de Corinthiens.

Troupe d'Argiens.

Un petit Argien, déguisé en Amour.

Troupe de Captifs de l'Amour.

Troupe de Demons.

[10]

Acte premier.

Le Theatre represente une Place publique, ornée d'un Arc de Triomphe, de Statuës, & de Trophées sur des pied-destaux.

Scène première.

Medée, Nerine.

MEDEE.

Pour flater mes ennuis^{86*}, que ne puis-je te croire ! 1
Tout le voudroit, mon repos* & ma gloire* ;
Mais en vain à douter je trouve des appas*, [12]
Jason est un ingrat, Jason est un parjure ;
L'amour que j'ay pour luy, me le dit, m'en assure, 5
Et l'Amour ne se trompe pas.

NERINE.

Un mouvement* jaloux vous le peint infidelle⁸⁷,
Mais d'injustes soupçons troublent vostre repos ;
Créüse est destinée au souverain d'Argos.
Sur quel espoir Jason brûleroit-il* pour elle ? 10

MEDEE.

Je sçay qu'Oronte est prest d'arriver⁸⁸ en ces lieux ;
Il vient remply d'un espoir glorieux :
Mais à le recevoir si Corinthe s'appreste,
Ce n'est point son hymen* qui le fait souhaiter.
Il s'éleve contr'elle⁸⁹ une affreuse tempeste, 15
Son secours la peut écarter.

NERINE.

Acaste* contre vous arme la Thessalie.
La cruelle mort de Pelie*
Vous rend l'objet de sa fureur.
Si Creon ne⁹⁰ vous abandonne, 20
De la guerre en ces lieux il⁹¹ va porter l'horreur ;
Et lorsqu'en ce peril, comme l'amour l'ordonne,
Jason veut de Créüse aquerir la faveur,
Faut-il que ce soin* vous étonne ?

MEDEE. [13]

Qu'il soit abandonné de Créüse & du Roy, 25
S'il luy faut un appuy, ne l'a-t-il pas en moy ?

⁸⁶ *Flater ses ennuis* signifie ici adoucir le sentiment de ses chagrins par des imaginations agréables (*flater sa douleur, flater ses déplaisirs*) (Acad. Fr.)

⁸⁷ *Fidelle* et *infidelle* s'orthographient ainsi.

⁸⁸ *Prest de* : sur le point de.

⁸⁹ *Contr'elle* : licence graphique, qui ne modifie en rien le compte des syllabes.

⁹⁰ En proposition hypothétique, le *nisi* latin semble autoriser l'emploi du seul *ne*. (Sancier-Château, p. 97)

⁹¹ Le pronom *il* se rapporte à Acaste.

Quand de Colchos il prit la fuite,
 Maître de la riche Toison,
 Mon pere eut beau s'armer contre ma trahison,
 Quel fut l'effet de sa poursuite ? 30

NERINE.

Quoy, vous resoudre à fuir toujours ?

MEDEE.

La fuite, l'exil, la mort même,
 Tout est doux avec ce qu'on aime.

NERINE.

Jason pour vos enfants cherche icy du secours.

MEDEE.

Qu'il le cherche, mais qu'il me craigne. 35
 Un dragon assoupy, de fiers* taureaux domptez,
 Ont à⁹² ses yeux suivy mes volontez.⁹³
 S'il me vole son cœur, si la Princesse y regne,
 De plus grands efforts feront voir,
 Ce qu'est Medée⁹⁴ & son pouvoir. 40

NERINE.

Forcez vos ennuis* au silence,
 Un couroux*⁹⁵ violent ne doit jamais parler.
 On perd la plus seure vengeance⁹⁶
 Si l'on ne sçait dissimuler. [14]

MEDEE & NERINE.

Forçons nos / forcez vos ennuis* au silence, 45
 Un couroux* violent ne doit jamais parler.
 On perd la plus seure vangeance
 Si l'on ne sçait dissimuler.

⁹² La préposition *à* est mise ici à la place de *devant*. (Haase, p. 312)

⁹³ Sur cet épisode, voir notre introduction, p. 4.

⁹⁴ Médée parle d'elle à la troisième personne, à l'égale d'un roi.

⁹⁵ *Courroux* : colère. Est surtout employé en poésie (Acad. Fr.) S'orthographe avec un ou deux *r*.

⁹⁶ Vengeance s'orthographe indifféremment vangeance ou vengeance. On trouve d'ailleurs la deuxième orthographe trois vers plus loin, lors de la reprise de cet air en duo par Nérine et Médée.

Scène seconde.

Medée, Jason, Nerine, Arcas.

MEDEE.

D'où vous vient cet air sombre, & qu'allez-vous m'apprendre ?
Creon nous voudroit-il bannir de ses Etats ? 50

JASON.

Creon redoute Acaste, & ne s'explique pas⁹⁷ ;
Mais contre nous quoy qu'on puisse entreprendre,
Du moins pour nos enfans j'ay sçeu fléchir les Dieux.
S'il faut d'un fier destin suivre la loy* cruelle,
Ils trouveront un azyle en ces lieux ; 55
La Princesse les doit retenir auprès d'elle.

MEDEE. [15]

C'est estre genereuse.

JASON.

Elle me laisse voir⁹⁸

Que nous pouvons esperer d'avantage⁹⁹.
Sur son pere elle a tout pouvoir
Et j'attens tout du zele¹⁰⁰ où sa bonté l'engage. 60

MEDEE.

L'ardeur* que vous montrez à luy faire la Cour...

JASON.

Ignorez-vous d'un pere où va le tendre amour ?

MEDEE.

Pour nous la rendre favorable,
Vos soins* trop assidus devoient vous alarmer¹⁰¹.
Une douce habitude est facile à former ; 65
Et voir souvent ce qui paroît aimable¹⁰²,
C'est flater le penchant¹⁰³ qui nous porte à l'aimer.

JASON.

Quoy¹⁰⁴ vous me soupçonnez ?

MEDEE.

Jason doit me connaître ;

Il me coûte assez cher pour ne le perdre pas.

JASON. [16]

Ah ! que me dites-vous ?

MEDEE

Ce que je crains.

⁹⁷ *S'expliquer* : déclarer, donner à connaître. (Acad. Fr.)

⁹⁸ *Voir* signifie ici connaître ; ex. : *Je vois son dessein*. (Acad. Fr.)

⁹⁹ *Davantage* s'écrit d'avantage ou davantage.

¹⁰⁰ *Ze* : ardeur, passion que l'on a pour quelque chose. (Furetière)

¹⁰¹ *S'alarmer* : s'épouvanter. (Furetière)

¹⁰² *Aimable* : digne d'être aimé. Se dit tant des personnages que des choses. (Acad. Fr.)

¹⁰³ *Penchant* : disposition. (Richelet, à l'entrée : *Disposition*)

¹⁰⁴ Absence de ponctuation ici, alors que toute interjection, isolée ou non, est aussitôt suivie d'un point d'exclamation (Drillon p. 351).

JASON.	
Helas !	70
Que ne puis-je faire paroître Ce que mon cœur pour vous sera jusqu'au trépas !	
MEDEE & JASON.	
Que de tristes soucis*, malgré ses doux appas*, Dans un cœur bien touché l'injuste amour fait naître !	
MEDEE.	
De trop cuisants remords accablent les ingrats ; Jason ne le voudra pas estre ¹⁰⁵ .	75
JASON.	
Quittez ces détours ¹⁰⁶ superflus. Pour m'asseurer du Roy, je voyois la Princesse. Mais si c'est un soin* qui vous blesse, Parlez, je ne la verray plus.	80
MEDEE.	
Non, Jason, cherchez à luy plaire. Dans les rigueurs d'un sort trop inhumain Son secours nous est nécessaire.	[17;C]
JASON.	
Pour nous le rendre plus certain, Diray-je ¹⁰⁷ ce qu'il faudroit faire ? Cette robe superbe où par tout nous voyons, Du Soleil vostre Ayeul éclater les rayons, Par son brillant a touché son envie, Ses yeux m'en ont paru surpris.	85
Nous verrions sa faveur* d'un prompt effet suivie, Si de ses soins* vous en faisiez le prix*.	90
MEDEE.	
Vous le voulez, je la donne sans peine ; Mais du ciel irrité quel que soit le couroux*, Songez que si je puis me repondre de vous, Je n'ay point à craindre sa haine.	95

¹⁰⁵ Lorsqu'un verbe à un mode personnel en récede un autre à l'infinitif sans préposition, les deux verbes sont considérés comme une seule expression et on place le pronom devant le premier (Haase, p. 417).

¹⁰⁶ *Détours* signifie aussi au figuré : adresse, subtilité, pour éluder un péril, pour venir à bout de ce qu'on veut faire. (Acad. Fr.)

¹⁰⁷ Le futur est employé ici dans le sens d'oserai-je dire?

Scène troisième.

Jason, Arcas.

JASON.

Que je serois heureux, si j'étais moins aimé !
Medée avec ardeur* dans¹⁰⁸ mon sort s'intéresse¹⁰⁹,
Je luy dois toute ma tendresse* ;
D'une autre cependant je me trouve charmé ; [18]
Et malgré moy j'adore la Princesse. 100
Que je serois heureux, si j'étois moins aimé !

ARCAS.

Si vous l'abandonnez, songez-vous à la rage
Où la mettra son desespoir ?

JASON.

Je sçay la grandeur de l'outrage,
Je manque à la foy qui m'engage¹¹⁰, 105
Et vois tout ce que je dois voir ;
Mais un fier ascendant asservit mon courage.
En vain je cherche à n'y point consentir ;
Des grandes passions¹¹¹ c'est le sort qui décide.
Je rougis, je me hais d'estre ingrat & perfide, 110
Et je ne puis m'en garantir¹¹².

ARCAS.

Dans¹¹³ ce que peut Medée, oseray-je vous dire
Que vous ne sçauriez trop redouter son couroux* ?
Si sur vostre ame encor la gloire* a quelque empire,
Voyez ce qu'elle veut de vous. 115

JASON.

Que me peut demander la Gloire,
Quand l'Amour s'est rendu le maistre de mon cœur ?
Dans le triste combat, où si j'ose la croire,
L'avantage cruel de demeurer vainqueur,
Doit me coûter tout mon bon-heur, 120
Que peut me demander la Gloire ? [19]
Si je traite Medée avec trop de rigueur,
Un objet tout charmant trouve de la douceur
A me ceder une illustre victoire :
Je touche au doux moment¹¹⁴ d'en estre possesseur. 125

¹⁰⁸ La préposition *dans* s'emploie dans les sens où la langue actuelle se sert de la préposition *à* (Haase, p. 346).

¹⁰⁹ *Intéresser* : émouvoir, toucher de quelque passion. (Acad. Fr.)

¹¹⁰ *Engager sa foi* : expression courante à l'époque. (on la trouve dans le dictionnaire de l'Acad. Fr.)

¹¹¹ Diérèse.

¹¹² *Garantir* : préserver. (Acad. Fr.)

¹¹³ La préposition *dans* a ici l'acception de *de*. (Haase, p. 347)

¹¹⁴ *Toucher* signifie ici : être proche de : *Le terme n'est pas si éloigné nous y touchons.* (Acad. Fr.)

Sermens de ma premiere ardeur*,
Devoirs que je trahis, sortez de ma memoire,
Et ne m'opposez plus vos chimeres d'honneur :
Que me peut demander la Gloire,
Quand l'Amour s'est rendu le maître de mon cœur ? 130

CHŒUR DE CORINTHIENS QU'ON NE VOIT PAS.

Disparaissez, inquietes alarmes* ;
Vaines terreurs, fuyez, éloignez-vous.
Le secours d'un Heros vient se joindre à nos armes,
Nos plus fiers* ennemis trembleront devant nous.
Disparaissez, inquietes alarmes*, 135
Vaines terreurs, fuyez, éloignez-vous.

Scène quatrième.

Creon, Jason, Arcas. Suite de Creon.

CREON.

L'allegresse en ces lieux, ne peut estre plus grande...

Mon peuple voit Oronte, & son secours promis

Doit étonner* nos ennemis.

Rendons luy les honneurs que son rang nous demande.

140

[20]

Scène cinquième.

Creon, Jason, Oronte. Suite de Creon & d'Oronte.

ORONTE.

Seigneur, la Thessalie attaquant vos Etats,
Pour vous de mon secours je craindrois la foiblesse,
Si ma seule valeur répondoit de mon bras ;
Mais quand pour mériter les vœux de la Princesse,
L'honneur de la servir m'attire en vostre Cour, 145
J'ose tout espérer de l'ardeur* qui me presse.
Que ne peut point un cœur animé par l'amour ?

CREON.

Prince, je sçay que l'Amour a des charmes,
Qui font les soins* des jeunes cœurs ;
Mais la guerre aujourd'huy, par ses tristes alarmes, 150
En doit suspendre les douceurs.
Vous brûlez* pour ma fille, avant qu'elle se donne,
Il faut affermir ma couronne : [21]
Jason la soutiendra, si vous le secondez.

ORONTE.

Après l'heureux succès de la Toison conquise, 155
Sa valeur dans cette entreprise*,
Assure les exploits que vous en attendez.

JASON.

Les vôtres sont certains, un grand prix¹¹⁵ vous anime,
Et rien n'est impossible à qui peut l'aquerir¹¹⁶.

CREON.

Voyez nos peuples accourir, 160
Et souffrez que leur joye auprès de vous s'exprime.

¹¹⁵ *Prix* : s'emploie aussi en parlant des personnes, et signifie leur valeur. (Acad. Fr.)

¹¹⁶ Le *l'* se rapporte au *grand prix*.

Scène sixième.

[22]

Creon, Jason, Oronte. Troupe de Corinthiens & d'Argiens.

UN CORINTHIEN, à Oronte.

Courez aux champs de Mars, volez, jeune Heros.

Ouvrez-nous le chemin qui conduit à la gloire* .

Nos cœurs ont trop languy dans le sein du repos* :

Pour nous mener à la victoire,

165

Courez aux champs de Mars, volez, jeune Heros.

CHŒUR DE CORINTHIENS.

Courez aux champs de Mars, volez, jeune Heros.

Ouvrez-nous le chemin qui conduit à la gloire* .

Nos cœurs ont trop languy dans le sein du repos* :

Pour nous mener à la Victoire,

170

Courez aux champs de Mars, volez, jeune Heros.

ORONTE.

Courons, volons, d'un courage intrepide,

Sur la foy de l'amour, affrontons les hazards :

Ce Dieu peut tout ; puisqu'il nous sert de guide,

La Victoire en tous lieux suivra mes étendards.

175

[23]

Les Corinthiens font un essay de Lutte. Les Argiens font une danse galante.

UN CORINTHIEN & UN ARGIEN.

Quel bonheur suit la tendresse* !

Heureux l'amant qui l'obtient.

Quelque desir qui le presse,

Dans l'espoir qu'il entretient ;

L'amour n'a point de foiblesse,

180

Quand la gloire* le soutient.

C'est un charmant avantage,

Que l'heureux nom de vainqueur ;

Mais le plus noble courage,

N'en goûte bien la douceur,

185

Que lorsque l'amour l'engage,

A la conquête d'un cœur.

CHŒUR DE CORINTHIENS & D'ARGIENS.

Que d'épais bataillons, sur nos rives descendent.

A nos vaillans efforts il faudra qu'ils se rendent.

Unissons-nous en ce grand jour,

190

La gloire* & l'amour le demandent.

Unissons-nous en ce grand jour,

Nous ferons triompher & la gloire* & l'amour.

Fin du premier Acte.

Acte second.

[24]

Le Theatre represente un Vestibule, orné d'un grand Portique.

Scene premiere.

Creon, Medée, Nerine.

CREON.

Il est temps de parler sans feindre.
Acaste vous poursuit, vous n'avez rien à craindre ; 195
Sur quelqu'espoir¹¹⁷ qu'il forme ses desseins,
Tombe sur Corinthe la foudre¹¹⁸,
Plûtost qu'on puisse me résoudre¹¹⁹,
A vous livrer entre ses mains. [25;D]

MEDEE.

Seigneur, une bonté si grande, 200
Marque le cœur d'un veritable Roy.

CREON.

Lorsque pour vous je fais ce que je doy,
A vostre tour, la justice demande
Que vous fassiez quelque chose pour moy.
A vous voir dans ma Cour, mon peuple s'inquiete¹²⁰, 205
Il craint ce qu'avec vous vous traînez de malheurs,
Et que ma complaisance à vous donner retraite
Ne luy soit un sujet de pleurs.
Pour le guerir de ses alarmes¹²¹,
Allez attendre en d'autres lieux, 210
Pendant le tumulte des armes,
Ce que de nos destins ordonneront les Dieux.
A vos enfans je veux servir de pere ;
Pour eux, puisque je l'ay promis,
Je combatray vos ennemis, 215
C'est plus que je ne devois faire.

MEDEE.

Sans m'étonner* j'écoûte mon arrest.
Quels que soient les ennuis* où mon destin me livre,
Jason à partir est-il prest ?
Je fais tout mon bonheur du plaisir de le suivre. 220

CREON.

Pour ne vous pas livrer, j'expose mes Estats
Aux malheurs que la guerre attire, [26]
Et pour deffendre cet empire,
Jason voudroit nous refuser son bras ?
Me ravir ce Heros, c'est m'ôter la Victoire. 225

MEDEE.

Me separer de luy, c'est me priver du jour.

¹¹⁷ Licence graphique, qui ne modifie en rien le compte des syllabes.

¹¹⁸ Utilisation du subjonctif dans le sens suivant : « Que la foudre tombe sur Corinthe ».

¹¹⁹ Résoudre : déterminer quelqu'un à quelque chose. (Acad. Fr.)

¹²⁰ Diérèse.

¹²¹ Allarme s'orthographie indifféremment avec un ou deux l.

CREON.

S'il m'ose abandonner, que deviendra sa gloire* ?

MEDEE.

S'il m'ose abandonner, que devient son amour ?

CREON & MEDEE, ensemble.

S'il m'ose abandonner, // que deviendra sa gloire* / que devient son amour // ?

CREON.

Par une lâcheté, voulez-vous qu'il ternisse 230
L'éclat des grands exploits, qui le font redouter ?

MEDEE.

Ses exploits sont fameux¹²², mais rendez-moy justice [;]
Si malgré les perils qu'il falloit surmonter,
La Toison emportée a fait voir son courage,
A qui doit-il cét avantage ? 235

CREON.

Je veux que ce qui rend son nom si glorieux,
De vos enchantements soit l'effet admirable¹²³ ;
Ignorez-vous qu'un murmure odieux¹²⁴
Vous fait par tout croire coupable ? [27]

MEDEE.

Doit-on m'imputer des forfaits, 240
Sans voir* pour qui je les ay faits ?
Vos reproches, Seigneur, ne sont pas légitimes.
Si pour Jason je me suis tout permis,
Puisque luy seul a joüy de mes crimes,
C'est luy seul qui les a commis. 245

CREON.

En vain sur ce Heros vous rejettez la haine
Qui ne doit tomber que sur vous.
Du pouvoir de vostre art peut-estre est-on jaloux,
Mais enfin mes sujets vous souffrent* avec peine.
Pressé par eux, pour sortir de ma Cour, 250
Je ne puis vous donner que le reste du jour.

MEDEE.

Ay-je donc mérité cette rigueur extrême ?
On me chasse, on m'exile, on m'arrache à moy-même¹²⁵.

CREON.

Faisons taire les mécontents.
Quand on entend gronder l'orage, 255
C'est être sage
Que¹²⁶ de céder au temps¹²⁷ ;

¹²² *Fameux* : renommé, célèbre. (Acad. Fr.)

¹²³ La relative « imbriquée » est courante au XVII^e siècle. (Nathalie Fournier, § 155)

¹²⁴ *Glorieux* (v. 236) et *odieux* (v. 238) sont des diérèses.

¹²⁵ Tournure emphatique due à l'amplification des groupes de syllabes : 3,3,6.

¹²⁶ *Que* sans antécédent se construit avec *de* et un infinitif. (Haase, p. 382).

¹²⁷ *Céder* : signifie aussi obeïr, deferer à quelque puissance supérieure, relâcher. *Il faut céder au temps, à l'orage, et caler les voiles.* Furetière cite une deuxième fois l'expression *céder au temps* à l'entrée *Temps* : « En termes de Marine ont dit, Naviguer de grand

Faisons taire les mécontents.

temps, de gros temps, pour dire, durant la tempête [...] Il faut céder au temps, à l'orage. »

Scène seconde.

[28]

Creon, Medée, Créüse, Cléone.

MEDÉE.

Princesse, c'est sur vous que mon espoir se fonde.
Le destin de Medée est d'estre vagabonde. 260
Preste à m'éloigner de ces lieux,
Je laisse entre vos mains ce que j'aime le mieux.
Je sçay qu'une pitié sincere
Pour mes enfans a touché vostre cœur ;
Prenez en quelque soin, & souffrez qu'une mere 265
Au moins dans son exil goute cette douceur.
Ce sera pour mes vœux une grande victoire,
Si dans mon triste sort le Ciel leur fait raison¹²⁸.
Je ne vous dis rien pour¹²⁹ Jason,
Jason aura soin de sa gloire*. 270

¹²⁸ *Raison* : sert à marquer le ressentiment qu'on a d'une injure reçüe, et il signifie une sorte de vengeance, une sorte de réparation et de satisfaction à cause de l'injuste qu'on a reçüe. *Venez me faire raison de l'insolence la plus grande du monde*, Molière. (Acad. Fr.)

¹²⁹ *Pour* est ici équivalent à *en faveur de*.

Scène troisième.

Creon, Créüse, Cléone.

CREON.

Enfin à ton amour tout espoir est permis,
Ta rivale à partir s'appreste ;
Et puisque tes appas* tiennent Jason soumis, [29]
Tu peux conserver ta conquête.

CREÛSE.

Seigneur, souvenez-vous que c'est par votre aveu¹³⁰ 275
Que Jason dans mon ame alluma ce beau feu*.
L'amour sur tous les cœurs remporte la victoire,
La plus fiere à son tour reconnoît son pouvoir ;
Mais il n'est doux que quand la gloire* ,
Pour le faire éclater, suit les loix du devoir. 280

CREON.

D'Oronte par ce choix je trompe l'esperance ;
Mais l'hymen* de Jason t'arrête en mes Estats¹³¹.
Au plus grand des Heros j'en remets la deffense,
Et preferant son alliance,
Je te donne, & ne te perds pas. 285

¹³⁰ *Aveu* signifie ici approbation, consentement, agrément qu'une personne supérieure donne à ce qu'un inférieur a fait ou a le dessein de faire. (Acad. Fr.)

¹³¹ Jason et Créüse, une fois mariés, resteront à Corinthe, ce que les vers suivants explicitent.

Scène quatrième.

Creon, Jason, Créüse, Cléone.

CREON.

Prince, venez apprendre une heureuse nouvelle.
Medée est prête à nous quitter,
Et veut bien qu'en ces lieux vous demeuriez sans elle,
Tant que nos ennemis seront à redouter.
Comme dans vos adieux il faudra de l'adresse
A luy cacher¹³² sous quel espoir
Pour l'éloigner j'use de mon pouvoir,¹³³
Prenez avis de la Princesse.

290 [30]

¹³² Cacher : signifie aussi, voiler, désguiser, ne pas paroître à la veuë. (Furetière) Le sens de cette phrase reste obscur.

¹³³ Le texte original se présentait ainsi :

« Comme dans nos adieux il faudra de l'adresse
A luy cacher, sous quel espoir,
Pour l'éloigner, j'use de mon pouvoir,
Prenez avis de la Princesse. »

Nous avons supprimé ces curieuses virgules, qui obscurcissent le sens.

Scène cinquième.

Jason, Créüse, Cléone.

JASON.

Qu'ay-je à resoudre encor¹³⁴ ? il faut vivre pour vous.
Est-il un plus grand avantage 295
Que de borner mes souhaits les plus doux
A rendre à vos beautez un éternel hommage ?
Plus je vous voy, plus je me sens charmé :
A mon amour mon cœur ne peut suffire.
Quand on aime ardemment, quel plaisir d'estre aimé. 300
Quel triomphe de l'oser dire !

CREÛSE.

Pour regner par tout à son choix,
L'imperieux Amour ne respecte personne.

JASON.

Il faut faire ce qu'il ordonne,
Le vray bonheur est de suivre ses loix. 305 [31]

CREÛSE.

Avant que de vous voir mon cœur estoit tranquile,
Et quand vous en troublez la paix,
Je sens qu'à mon bonheur la perte en est utile.
Vous, où¹³⁵ j'ay tant trouvé de sensibles attraits,
Doux repos*, quittez-moy, ne revenez jamais. 310

JASON.

De la tranquillité doit-on se mettre en peine,
Quand on sent un trouble si doux ?

CREÛSE.

J'en jouïrois¹³⁶ encor sans vous.

JASON.

Contre l'amour la resistance est vaine.
Goûtons l'heureux plaisir de perdre cette paix. 315

CREÛSE.

Doux repos*, quittez-moy, ne revenez jamais.

JASON & CREÛSE.

Goûtons l'heureux plaisir de perdre cette paix.
Doux repos*, quittez-nous, ne revenez jamais.

CREÛSE.

Medée eut sur vostre ame un souverain empire¹³⁷,
L'amour luy soumettoit toutes vos volontez ; 320
Pour rallumer vos feux* la pitié peut suffire.

¹³⁴ Licence poétique. Cette forme ne se trouve normalement que devant un mot commençant par une consonne.

¹³⁵ Le pronom *où*, équivalent à un relatif précédé d'une préposition, se rapporte, au XVII^e siècle comme dans l'ancienne langue, couramment à des personnes. (Haase, p. 76).

¹³⁶ *Jouïr* : avoir la possession d'une chose (Richelet). Se dit aussi en choses spirituelles et morales. *Il est doux de jouïr du fruit de la victoire, de la fortune.* (Furetière)

¹³⁷ *Souverain* : suprême, très excellent en son genre. (Acad. Fr.)

Quel desespoir si vous la regrettez !

JASON.

Oronte vous adore, il viendra vous le dire.

[32]

L'amour tiendra sur vous ses regards arrêtez ;

Ses soupirs vous pourront parler de son martyre.

325

Quel desespoir si vous les écoutez !

CREÛSE.

Quand son amour serait extrême

Vous n'avez rien à redouter.

Dans le temps mesme

Que je paroistray l'écouter,

330

Quand son amour seroit extrême

Vous n'avez rien à redouter :

Mes yeux vous diront, je vous aime.

JASON.

Ah, pour le prix de mes tendres soupirs

Ne vous laissez point de le dire ;

335

De l'amour à nos cœurs faisons suivre l'empire :

Le plaisir d'estre aimé passe¹³⁸ tous les plaisirs.

JASON & CREÛSE.

De l'amour à nos cœurs, faisons suivre l'empire :

Le plaisir d'estre aimé passe tous les plaisirs.

¹³⁸ *Passer* ici signifie surmonter en mérite. (Acad. Fr.)

Scène sixième.

[33; E]

Oronte, Créüse, Jason, Cléone.

ORONTE.

Puisqu'un fier* ennemy¹³⁹ par le bruit de ses armes, 340
Suspend le succès de mes feux*¹⁴⁰,
Du moins, belle Princesse, agréez qu'à vos charmes,
J'offre l'hommage de mes vœux.
Dans le doux espoir qui me flate,
Mon amour ne peut plus se tenir renfermé ; 345
Il faut enfin que cet amour éclate
Aux yeux qui m'ont charmé.

CREÛSE.

Mon cœur qui s'applaudit d'une illustre victoire,
Aime dans son penchant à trouver son devoir¹⁴¹ ;
L'hommage d'un Heros que couronne la gloire* 350
Est toujours doux à recevoir.

ORONTE.

Ne le differons plus, ce tendre & pur hommage
Qui vous repondra de ma foy ;
Et qu'icy mille voix par un doux assemblage,
De mon amour vous parlent avec moy. 355

¹³⁹ Il s'agit d'Acaste et des Thessaliens.

¹⁴⁰ Cette phrase signifie : Puisque la guerre repousse à plus tard l'espoir de vous conquérir (d'obtenir votre main).

¹⁴¹ Cette thématique du devoir se retrouve à travers tout le discours de Jason et de Créüse.

Scène septième.

[34]

Un petit Argien représentant l'Amour, paroist dans un char traîné par des captifs de différentes nations & de tout sexe.

Créüse, Jason, Oronte, Cléone.

CHŒUR DES CAPTIFS D'AMOUR.

Qu'elle est charmante, qu'elle est belle !

Ah, qu'il est doux de soupirer pour elle !

UN CAPTIF.

Venir l'adorer en ces lieux,

Est un destin bien glorieux ;

Mais si la douceur de ses yeux 360

Doit tromper une ardeur* si belle,

Ah, quel malheur pour un amant fidelle !

CHŒUR.

Ah, quel malheur pour un amant fidelle !

LE CAPTIF.

Une rigoureuse fierté

Seroit mal à tant de beauté, 365

L'amour par tout si redouté

L'empeschera d'estre cruelle ; [35]

Ah, quel bonheur pour un amant fidelle !

CHŒUR.

Ah, quel bonheur pour un amant fidelle !

L'AMOUR à Créüse.

Regnez ; l'Amour à vos loix 370

Vient soumettre son empire,

Chacun à vous plaire aspire ;

Voulez-vous faire un beau choix ?

Vous n'avez qu'à dire.

Tous mes traits¹⁴² sont doux, 375

C'est par eux qu'on aime,

Mon Arc est à vous,

Lancez les vous-même.

L'Amour offre son Arc à Créüse, qui refuse de le prendre.

Vous me résistez,

J'ay lieu de m'en plaindre. 380

Montez dans mon char, montez,

Un Enfant n'est pas à craindre.

CREÛSE.

Quoy qu'il soit dangereux d'obéir à l'Amour,

Le moyen de s'en deffendre ?¹⁴³ [36]

Créüse monte sur le Char de l'Amour. Jason & Oronte se placent à ses côtez.

L'AMOUR.

Tendres Captifs, faites luy vostre cour, 385

Et que chacun de vous s'applique¹⁴⁴ tour à tour

A l'hommage qu'il faut luy rendre.

Tendres captifs, faites luy vostre cour.

¹⁴² *Trait* : se dit particulièrement de la flesche qui se tire avec l'arc ordinaire. (Furetière)

¹⁴³ Proposition elliptique : [quel serait] le moyen de s'en défendre?

¹⁴⁴ *Appliquer* : occuper avec attention. (Acad. Fr.)

UNE CAPTIVE.

Chi teme d'amore¹⁴⁵
Ilgrato martire, 390
O non vuol gioire,
O cuore non hà.
Son gusti idolori,
Le spine son fiori
Ch'Amore ne dà ; 395
Ma solo penando
Ardendo, e sperando,
Un'alma legata
Fra ceppi beata,
Per prova lo sà. 400
Chi teme d'amore
Ilgrato martire,
O non vuol gioire,
O cuore non hà.

CHŒUR.

Son gusti i dolori 405
Le spine son fiori [37]
Ch'amore non dà.
Ma solo penando,
Ardendo, e sperando,
Un'alma legata 410
Fra ceppi beata,
Per prova lo sà.

LA CAPTIVE.

Chi teme d'amore
Ilgrato martire,
O non vuol gioire, 415
O cuore non hà.

CHŒUR.

O non vuol gioire,
O cuore non hà.

TROIS AUTRES CAPTIFS.

D'un amant qui veut plaire
L'hommage est sincere, 420
D'un amant qui veut plaire
L'hommage est constant.

CHŒUR.

D'un amant qui veut plaire
L'hommage est sincere,
D'un amant qui veut plaire 425
L'hommage est constant.

LES TROIS CAPTIFS. [38]

¹⁴⁵ Celui qui craint d'amour / L'agréable martyr, / Ou bien ne veut-il pas jouir, / Ou bien n'a-t-il ni cœur ni courage. / On a du goût pour les malheurs, / Les épines sont des fleurs, / Si c'est Amour qui les donne en partage ; / Mais ce n'est que dans la souffrance, / Dans l'ardeur, et dans l'espérance, / Qu'une âme à ses liens vouée, / Et par ses chaînes envoûtée, / Le sait pour l'avoir éprouvé. / Celui qui craint d'amour / L'agréable martyr, / Ou bien ne veut-il pas jouir, / Ou bien n'a-t-il ni cœur ni courage. Nous remercions Madame le Professeur Delia Gambelli pour son aimable traduction.

Aimer & l'oser dire,
C'est ce qu'il desire ;
Aimer & l'oser dire,
C'est ce qu'il prétend¹⁴⁶. 430

CHŒUR.

D'un amant qui veut plaire
L'hommage est sincere,
D'un amant qui veut plaire
L'hommage est constant.

LES TROIS CAPTIFS.

Amans, portez vos chaînes 435
D'un esprit content.

CHŒUR.

L'amour a pour vos peines
Un prix* éclatant.

LES TROIS CAPTIFS.

D'un amant qui veut plaire
L'hommage est sincere, 440
D'un amant qui veut plaire
L'hommage est constant.

CHŒUR.

D'un amant qui veut plaire
L'hommage est sincere, [39]
D'un amant qui veut plaire 445
L'hommage est constant.

L'AMOUR à Créüse après qu'elle est descenduë du char.

Vous voyez à quoy j'aspire.
Pour faire un heureux vainqueur,
Je compte sur vostre cœur.
Oserez-vous m'en dedire¹⁴⁷ ? 450

ORONTE.

Parlez, belle Princesse, il s'agit en ce jour
D'avoir le cœur sincere & d'aimer qui vous aime.

JASON.

L'amour sur ce qu'il veut s'est expliqué luy-même,
Vous devez contenter l'amour.

CREÛSE.

En vain l'amour me sollicite. 455
Qu'un amant se fasse estimer
Par tout ce que la gloire* ajoute au vray merite,
Il est seur¹⁴⁸ de se faire aimer.

CHŒUR.

Ton triomphe est certain, victoire, Amour, victoire.
L'amant que tu veux rendre heureux, 460 [40]
Est seur de l'estre par la gloire* ;
La gloire* est l'objet de ses vœux.

¹⁴⁶ *Prétendre* : signifie quelquefois, vouloir, entendre. *Si je vous fais ce plaisir, je prétends que vous m'en fassiez un autre.* (Furetière)

¹⁴⁷ *Se dédire* : se rétracter, dire le contraire de ce qu'on a dit, désavouer ce qu'on a dit (Acad. Fr.)

¹⁴⁸ *Seur* s'orthographe indifféremment au XVII^e siècle *seur* ou *sûr*.

Ton triomphe est certain, victoire, Amour, victoire.
Fin du second Acte.

Acte III.

[41; F]

Le Theatre represente un lieu destiné aux Evocations de Medée.

Scène première.

Oronte, Medée.

ORONTE.

L'Orage est violent, il a deû vous surprendre¹⁴⁹ ;
Mais sans vous alarmer laissez gronder les flots. 465
Je viens vous offrir dans Argos
Un peuple armé pour vous deffendre. [42]

MEDEE.

Si par l'exil que m'impose le Roy
Corinthe s'affranchit des fureurs de la guerre,
Pourquoy charger une autre terre 470
Des maux que je traîne avec moy ?
Acaste veut que je perisse ;
Et lors que pour ma perte il arme son couroux*¹⁵⁰,
Je croirais faire une injustice
De l'étendre sur vous. 475

ORONTE.

Le fier appareil¹⁵¹ de ses armes
Me cause de foibles alarmes.
Pour les attirer contre moy,
Dans la vive ardeur* qui me presse,
Que Jason obtienne du Roy, 480
Que par l'hymen* de la Princesse
Demain il couronne ma foy.
Alors dans mes Estats Jason pourra vous suivre,
Et si vos Ennemis veulent vous désunir,
Vous me verrez cesser de vivre, 485
Si je differe à les punir.

¹⁴⁹ La thématique de la tempête et de l'orage, qui représentent métaphoriquement la guerre et ses dangers, apparaît au début des trois premiers actes. Dès l'acte I, scène I, Médée fait allusion aux desseins guerriers d'Acaste et des Thessaliens qui menacent Corinthe, en ces termes : « Je sçay qu'Oronte est prest d'arriver en ces lieux ; / Il vient remply d'un espoir glorieux: / Mais à le recevoir si Corinthe s'appreste, / Ce n'est point son hymen qui le fait souhaiter. / Il s'eleve contr'elle une affreuse tempeste, / Son secours la peut écarter. » Créon, dans l'acte II, scène 1, malgré les dangers que sa cité encourt, promet à Médée de ne pas la livrer : « Tombe sur Corinthe la foudre, / Plûtost qu'on puisse me résoudre, / A vous livrer entre ses mains. » Enfin, Oronte, dans l'acte III, scène 1, vient offrir à Médée sa protection : « L'orage est violent, il a deû vous surprendre ; / Mais sans vous alarmer laissez gronder les flots. / Je viens vous offrir dans Argos / Un peuple armé pour vous deffendre. »

¹⁵⁰ C'est-à-dire : alors qu'il met tout en œuvre pour ma perte.

¹⁵¹ Appareil : ce qu'on prepare pour faire une chose plus moins solennelle. (Furetière)

MEDEE.

Vous ignorez ce qui se passe.
Il faut vous découvrir par quelle trahison
On veut m'éloigner de Jason ; [43]
Il faut vous faire voir jusqu'où va ma disgrâce. 490
Tremblez, Prince ; mes maux enfin trop confirmez
En m'accablant retombent sur vous mesme.
Jason me trahit, Jason aime,
Et peut-estre est aimé de ce que vous aimez¹⁵².

ORONTE.

Ciel, que me dites-vous ! je perdrais la Princesse ! 495
Au mépris de mes vœux elle aimerait Jason ?

MEDEE.

N'en doutez pas, ma presence les blesse,
Je fais obstacle à leur tendresse*,
C'est là de mon exil la pressante raison.

ORONTE.

En vain je voudrais me le taire¹⁵³. 500
On vous bannit, mon hymen* se differe.
J'ouvre les yeux sur mon malheur.
Tout me le dit, j'en voy la certitude.
Qui l'aurait cru, que tant d'ingratitude
Deust payer le beau feu* qui regne dans mon cœur ? 505

ORONTE & MEDEE.

Qui l'auroit crû, que tant d'ingratitude
Deust payer le beau feu* qui regne dans mon cœur ?

MEDEE.

Souffrirez-vous qu'on vous enleve
Ce cher objet de vos desirs ?

ORONTE. [44]

Si cette trahison vous coûte des soupirs, 510
Souffrirez-vous qu'elle s'acheve ?

MEDEE.

Quel plus sensible coup¹⁵⁴ pouvois-je recevoir !

TOUS DEUX.

Non, dans un cœur, quand l'amour est extrême,
Rien n'approche du desespoir
D'estre trahy par ce qu'on aime. 515
Unissons nos ressentimens
Contre ces perfides Amans.
Que Jason à mes // fœux prefere / vœux ravisse // la Princesse !
Son crime ne peut s'égalier.

MEDEE.

Il vient ; mon cœur s'émeut & reprend sa tendresse*. 520

¹⁵² *Ce que* se rapporte couramment à des personnes (au lieu de *celui, celle, qui, que*).
(Haase, p. 70)

¹⁵³ C'est-à-dire : me taire ce que vous venez de me raconter.

¹⁵⁴ *Coup* : se dit figurément de ces afflictions impreveuës qui sont comme des traits qui nous percent le cœur. *La nouvelle de la mort de sa femme fut un coup mortel pour luy.* (Furetière).

Elle en triomphera, laissez-moy luy parler.

Scène seconde.

Medée, Jason.

MEDÉE.

Vous sçavez l'exil qu'on m'ordonne.
Venez-vous me dire en quels lieux,
Lors que tout icy m'abandonne, [45]
Je dois fuir le couroux* des Dieux.¹⁵⁵ 525
En vain j'iray par tout, dans l'excez de ma peine,
De cet injuste arrest leur demander raison ;
Les crimes que j'ay faits pour¹⁵⁶ trop aimer Jason,
De l'Univers entier m'ont attiré la haine.
La Thessalie* arme contre mes jours, 530
Colchos a resolu mon trop juste supplice ;
Le seul Jason me restoit pour secours,
Et ce Jason si cher permet qu'on me bannisse.

JASON.

N'appellez point exil, un triste éloignement
Que l'honneur à souffrir m'engage¹⁵⁷. 535
J'en ressens le coup en amant,
J'en gemis¹⁵⁸, je m'en fais un rigoureux tourment¹⁵⁹,
Mais je ne puis rien davantage.
Voulez-vous que je quitte un Roy,
Qui pour épargner vostre teste, 540
Attend sans s'ébranler, l'éclat de la tempeste
Qui remplit son peuple d'effroy ?
Voyons finir la guerre, & le coup* qui vous blesse
Pour un temp seulement nous aura separez.

MEDEE.

Helas ! pendant ce temps¹⁶⁰, je connois ma foiblesse, 545
Quels ennuis* vous me coûterez !
Je tâche à vaincre les alarmes
Que me cause un soupçon jaloux ;
Mais enfin malgré moy je sens couler mes larmes, [46]
Ingrat, m'abandonnerez-vous ? 550

JASON.

S'il faut de tout mon sang racheter vostre vie,
Je suis tout prest à le donner.

¹⁵⁵ Le point possède ici une valeur oratoire. Syntaxiquement, c'est bien évidemment le point d'interrogation qui est attendu après l'inversion du sujet : « venez-vous me dire ».

¹⁵⁶ *Pour* possède un sens causal courant au XVII^e siècle. (Spillebout, *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle*, p. 314)

¹⁵⁷ *Engager* : obliger à, contraindre à faire, ou à entreprendre quelque chose. (Richelet)

¹⁵⁸ *Gémir* : se plaindre tristement et langissamment des douleurs qu'on ressent dans l'ame. (Furetière)

¹⁵⁹ *Tourment* : se dit figurément en Morale, des peines et chagrins qu'on se donne soy-même, ou les uns aux autres.

¹⁶⁰ Temps s'orthographe avec ou sans *p*.

Partager les malheurs dont elle est poursuivie,
Est-ce là vous abandonner ?

MEDEE.

Rien ne m'est plus doux que de croire 555
Tout l'amour que vous me jurez ;
Il fait mon bonheur & ma gloire* ;
Mais je parts, & vous demeurez.

JASON.

Je demeure, il est vray, mais quand¹⁶¹ on nous separe 560
Vous n'avez rien à redouter ;
Partez, les vains efforts que l'Ennemi prepare
Ne pourront long-temps m'arrester.

MEDEE.

Il faut donc me résoudre à ce depart funeste*.
Soutenez une guerre¹⁶² où vous serez vainqueur ;
Mais conservez-moy vostre cœur, 565
C'est l'unique bien qui me reste.

Je ne m'en répens point ; pour m'attacher à vous
J'ay quitté mon pays, abandonné mon Pere ;
On m'exile ; & l'exil ne peut m'estre que doux,
S'il assure à Jason la gloire* qu'il espere. 570 [47]

JASON.

Ah, c'est m'en dire trop ! cessez de m'attendrir ;
Je ne me connois plus dans ce trouble terrible.

MEDEE.

J'y consens, je veux bien estre seule à souffrir,
Un Heros ne doit pas avoir l'ame sensible¹⁶³.

JASON.

Je vous l'ay déjà dit, je sens tous vos malheurs. 575
Ce qu'a fait vostre amour gravé dans ma memoire...
Adieu, je ne puis plus soutenir vos douleurs,
Et je dois me cacher vos pleurs,
Si je veux en sauver ma gloire*¹⁶⁴.

¹⁶¹ L'adverbe *quand* signifie ici encore que, quoi que, bien que. (Acad. Fr.)

¹⁶² L'expression *soutenir une guerre* est citée chez Richelet, sans définition. Elle signifie vraisemblablement mener, participer à une guerre.

¹⁶³ L'adjectif *sensible* se dit aussi dans les choses morales, *un plaisir très sensible, une joie sensible*, et signifie qui a du sentiment. (Acad. Fr.)

¹⁶⁴ Construction syntaxique obscure.

Scène troisième.

MEDEE, *seule*.

Quel prix de mon amour ! quel fruit de mes forfaits ! 580
Il craint des pleurs qu'il m'oblige à répandre ;
Insensible au feu* le plus tendre
Dont un cœur ait brûlé* jamais,
Quand mes soupirs peuvent suspendre
L'injustice de ses projets ; 585 [48]
Il fuit pour ne les pas entendre.
Quel prix de mon amour ! quel fruit de mes forfaits !
J'ay forcé devant luy cent Monstres à se rendre.¹⁶⁵
Dans mon cœur où regnoit une tranquille paix,
Toujours prompte à tout entreprendre, 590
J'ay sceu de la nature effacer tous les traits.
Les mouvements* du sang ont voulu me surprendre,
J'ay fait gloire de m'en deffendre,
Et l'oubly des serments que cent fois il m'a faits,
L'engagement nouveau que l'amour luy fait prendre, 595
L'éloignement, l'exil, sont les tristes effets
De l'hommage eternal que j'en devois attendre ?¹⁶⁶
Quel prix de mon amour ! quel fruit de mes forfaits !

¹⁶⁵ Référence à la conquête de la Toison d'Or, lorsque Médée aida Jason et les Argonautes à sortir victorieux des épreuves imposées par son père : atteler deux taureaux aux sabots de bronze et aux naseaux soufflant le feu, labourer un champ, puis le semer avec les dents du dragon tué par Cadmos, dont surgirent des hommes en armes qui les attaquèrent.

¹⁶⁶ L'infinitif régime fait corps au XVII^e siècle avec le verbe régent et le pronom régime précède le plus souvent le syntagme verbal. (Sancier-Château, p. 121)

Scène quatrième.

Medée, Nérine.

MEDEE.

Croiras-tu mon malheur ? Jason, Jason luy-mesme,
L'infidelle Jason me presse de partir. 600

NERINE.

Ah, gardez-vous d'y consentir.
Arcas sçait son secret, il m'aime, [49; G]
Et de sa perfidie il vient de m'avertir.
Son hymen* avec la Princesse
Par le Roy mesme est arrêté, 605
Et vostre exil n'est qu'une adresse¹⁶⁷
Pour mettre contre vous ses jours en seureté.

MEDEE.

Dieux, témoins de la foy* que l'ingrat m'a donnée,
Souffrirez-vous cet hymenée ?
C'en est fait, on m'y force, il faut briser les nœuds* 610
Qui m'attachent à ce perfide.
Puisque mon desespoir n'a rien qui l'intimide¹⁶⁸,
Voyons quel doux succès suivra ses nouveaux feux*.
Pour qui cherche ma mort je puis estre barbare,
La vengeance doit seule occuper tous mes soins* ; 615
Faisons tomber sur luy les maux qu'il me prepare,
Et que le crime nous separe,
Comme le crime nous a joints.

NERINE.

Avant que d'éclater¹⁶⁹, rappelez dans son ame
Le souvenir de sa premiere flamme. 620

MEDEE.

Malgré sa noire trahison,
Je sens que ma tendresse* est toujours la plus forte ;
Mais Corinthe, le Roy, la Princesse, Jason,
Tout doit trembler si je m'emporte.
N'en deliberons plus. Vous qui m'obeissez, 625
Esprits à me plaire empressez, [50]
Volez, apportez-moy cette robe fatale
Que je destine à ma rivale.
Il paroît icy des Esprits en l'air qui disparoissent aussi-tôt.
Des poisons que j'y vais verser
Je suspendray la violence, 630
Et je ne les feray servir à ma vengeance
Que quand je m'y verray forcer.

NERINE.

De la pitié vous pourrez-vous deffendre¹⁷⁰ ?

¹⁶⁷ Adresse a ici le sens de tour de finesse d'esprit, *Il lui a joué un tour d'adresse.* (Acad. Fr.)

¹⁶⁸ Intimider : donner de la crainte, de l'appréhension à quelqu'un (Acad. Fr.).
Epouvanter (Richelet). Aucun dictionnaire de l'époque ne donne d'exemple d'emploi
d'intimider avec un nom abstrait.

¹⁶⁹ Eclater : faire paraître son ressentiment. (Acad. Fr.)

En punissant Jason craignez de vous punir.

MEDEE.

Retire-toy, tes yeux ne pourroient soutenir
L'horreur qu'icy je vais répandre :

635

¹⁷⁰ *Se défendre* se construit au XVII^e siècle avec la préposition *de* et signifie s'excuser de faire quelque chose à quoi on voudrait nous obliger. (Acad. Fr.)

Scène cinquième.

MEDEE.

Noires filles du Stix*, Divinitez terribles,
Quittez vos affreuses prisons.
Venez mesler à mes poisons
La devorante ardeur* de vos feux* invisibles. 640
Il paroît tout à coup une Troupe de Demons.

CHŒUR DE DEMONS. [52]

L'Enfer obéit à ta voix,
Commande, il va suivre tes loix¹⁷¹.

MEDEE.

Punissons d'un ingrat la perfidie extrême.
Qu'il souffre*, s'il se peut, cent tourmens à la fois,
En voyant souffrir ce qu'il aime. 645

CHŒUR.

L'Enfer obéit à ta voix,
Commande, il va suivre tes loix.
Les Demons Aériens apportent la Robe.

MEDEE.

Je voy le don fatal qu'exige ma rivale.
Pour le rendre funeste*, il est temps, faisons choix
Des suc's les plus mortels de la rive infernale¹⁷². 650

CHŒUR DE DEMONS.

L'Enfer obéit à ta voix,
Commande, il va suivre tes loix.
Les Demons apportent une Chaudiere infernale, dans laquelle ils jettent les herbes qui doivent composer le poison, dont Medée a besoin pour empoisonner la robe.

MEDEE.

Dieu du Cocyte* & des royaumes sombres,
Roy des pasles Ombres¹⁷³,
Sois attentif à mes enchantements. 655
Pour m'asseurer qu'Hecate* m'est propice,
Que l'Averne* fremisse,
Et fasse tout trembler par ses mugissements.
On entend un bruit souterrain.

L'Enfer m'a répondu, ma victoire est certaine.
Naissez, Monstres, naissez, tous mes charmes sont faits. 660
Du funeste* poison, par une mort soudaine,
Faites-moy voir les seurs effets.

CHŒUR.

Naissez, Monstres, naissez, tous les charmes sont faits.
Du funeste* poison, par une mort soudaine,
Faites-nous voir les seurs effets. 665
Pendant ce Chœur les Monstres naissent, & après que les Demons ont répandu du poison de la Chaudiere sur eux, ils languissent & meurent.
Tout répond à nostre envie¹⁷⁴,

¹⁷¹ Loix s'orthographe indifféremment au pluriel avec un s ou un x.

¹⁷² La rive infernale qu'invoque Médée est celle du Styx.

¹⁷³ C'est-à-dire Hadès, le Dieu des Enfers.

Les Monstres perdent la vie.

[53]

Medée prend du poison dans la Chaudière, & le répand sur la robe.

CHOEUR.

Non, non, les plus heureux amans,
Après une longue esperance,
N'ont des plaisirs qu'en apparence.
En voulez-vous de charmans ?
Cherchez-les dans la vengeance.

670

MEDEE.

Vous avez servi mon courroux ;
C'est assez retirez-vous.
Medée emporte la robe & les Demons disparaissent.
Fin du troisième Acte.

¹⁷⁴ *Envie* : désir, volonté. (Acad. Fr.)

Acte IV.

[54]

Le Theatre represente l'avant-cour d'un Palais, & un jardin magnifique dans le fonds.

Scene première.

Jason, Cleone.

CLEONE.

Jamais on ne la vit si belle, 675
Cette Robe superbe augmente ses appas* ;
Et dans l'éclat qu'elle répand sur elle,
Il faut estre sans yeux pour ne l'admirer pas.

JASON.

A peine dans ses mains cette Robe est remise,
Et déjà la Princesse a voulu s'en parer ! 680

CLEONE.

L'agrément qu'elle en sçait tirer
Vous causera de la surprise.
Elle paroist. Voyez quel air de Majesté
Anime & soutient sa beauté.

Scène seconde.

[55]

Créüse, Jason, Cleone.

JASON.

Ah ! que d'attraits, que de graces nouvelles ? 685
A voir ce vif éclat que mes yeux sont contents !
Des fleurs que produit le Printemps
Les couleurs ne sont point si belles.
Ah ! que d'attraits, que de graces nouvelles ?

CREÛSE.

Si j'ay quelques appas* assez vifs pour toucher, 690
S'ils brillent plus qu'à l'ordinaire ;
Cet avantage ne m'est cher,
Que par la gloire* de vous plaire.

JASON.

Quels feux* nouveaux dans mon cœur
Cette assurance fait naistre ? 695
N'ont-ils point assez d'ardeur* ?
Pourquoy chercher à l'accroistre ?

CREÛSE.

Si cette ardeur* peut s'augmenter,
Croyez-vous qu'en vouloir borner la violence,
Ce ne soit pas une offense 700
Capable de m'irriter ?
D'un amour qui se menage [56]
Les cœurs tendres sont blessez.
Malgré les vœux empressez
Qui m'asseurent vostre hommage, 705
Pouvant m'aimer davantage,
Vous ne m'aimez pas assez.

JASON.

Non, jamais tant d'ardeur*, jamais flâme si belle
N'embraza le cœur d'un Amant.

CREÛSE.

C'est peu d'y voir un sort charmant, 710
Cette ardeur* doit estre éternelle.

JASON.

Ah ! j'en fais icy le serment.
Puisse l'Amour dans sa juste colere
Exercer contre moy sa plus grande rigueur,
Si jamais il trouve mon cœur 715
Detaché¹⁷⁵ du soin* de vous plaire.

JASON & CREÛSE.

Puisse l'Amour dans sa juste colere
Exercer contre moy sa plus grande rigueur,
Si jamais il trouve mon cœur
Detaché du soin* de vous plaire. 720

CREÛSE.

Je finis à regret un entretien si doux,
Mais le Prince d'Argos s'avance ;

¹⁷⁵ *Détacher* se dit au figuré en parlant des engagements, des occupations, des passions, des affections qu'on quitte après y avoir été longtemps attaché (Acad. Fr.)

Et son importune presence
Me force à m'éloigner de vous.

Scène troisième.

[57;

H]

Oronte, Jason.

ORONTE.

Si-tost que je parois, la Princesse vous quitte ; 725
Mon amour s'en doit alarmer.

JASON.

Cette crainte est injuste ; un éclatant mérite
Peut trop sur les grands cœurs pour ne pas l'estimer¹⁷⁶.

ORONTE.

Quand sur un espoir légitime
On peut se flatter d'être heureux, 730
Pour satisfaire un cœur bien amoureux,
Est-ce assez que de l'estime ?

JASON.

Avec un tel secours, si vos feux* sont constans,
Aimez, on obtient tout du temps.

ORONTE.

Non, non, dans sa froideur extrême 735
Je vois le refus de son cœur.
Quelque Rival se cache, elle est aimée, elle aime ; [58]
Je pourray¹⁷⁷ découvrir ce trop heureux Vainqueur,
Et mon bras disputant cette noble victoire,
Fera voir qui de nous en mérite la gloire*. 740

JASON.

L'Amour promet souvent plus qu'il ne peut tenir.

ORONTE.

Jugez mieux d'un Amant que le mépris outrage ;
S'il forme une entreprise*, il sçait la soutenir.

JASON.

Vous sçavez à quels soins* la Guerre icy m'engage.
Les Troupes qu'aujourd'huy fait assembler le Roy, 745
N'attendent plus que moy.

¹⁷⁶ On dirait aujourd'hui : un éclatant mérite peut trop sur les grands cœurs pour ne pas qu'on l'estime.

¹⁷⁷ *Pouvoir* est à prendre ici dans le sens de être capable de, savoir : je saurai bien découvrir.

Scène quatrième.

Medée, Oronte, Nerine.

ORONTE.

Vos soupçons estoient vrais, j'ay veu, j'ay veu moy-mesme
L'inexcusable trahison,
Qui doit estre le prix de vostre amour extrême ;
J'ay leu dans le cœur de Jason, 750
Il m'oste la Princesse, il l'aime.
De tant de perfidie, ô Ciel, fais-nous raison.

MEDEE.

Eût-il le Ciel à ses vœux favorable, [59]
Ne craignez point cet Hymen* odieux ;
Au pouvoir de Medée il n'est rien de semblable, 755
Elle asservit la terre, elle commande aux cieux.
Je tiens la Foudre suspenduë,
Mais si Creon ne cede pas,
Il verra quelle peine est deuë
A qui se fait le soutien des ingrats. 760

ORONTE.

Pardonnez à¹⁷⁸ ma foiblesse,
L'Amour a sçu m'engager.
Un juste couroux* vous presse ;
Mais à ne rien menager,
Le plaisir de vous vanger 765
Me rendra-t-il la Princesse ?

MEDEE.

Je me declare pour vous¹⁷⁹.
Jamais, quoy que puissent faire,
Les Dieux, Créüse & son Pere,
Jason n'en sera l'Epoux : 770
Je me declare pour vous.
Laissez-moy seule icy ; dans¹⁸⁰ ce que je medite
J'ay besoin de calmer le trouble qui m'agite.

¹⁷⁸ Le verbe *pardonner* se construit couramment au XVII^e siècle avec la préposition *à*.
(Acad. Fr.)

¹⁷⁹ *Se déclarer pour quelqu'un* : faire connaître par quelque démonstration publique, qu'on prend le parti d'une personne contre une autre. (Acad. Fr.)

¹⁸⁰ La préposition *dans* a ici l'acception de *sur*. (Haase, p. 347)

Scène cinquième.

[60]

Medée, Nerine.

MEDÉE.

D'où me vient cette horreur ? est-ce à moi de trembler ?

Preste à punir la criminelle flamme¹⁸¹

775

Qui cause les ennuis* dont on m'ose accabler,

Puis-je me souvenir que je suis mère & femme ?

NERINE.

Ses yeux sont égarés, ses pas sont incertains.

Dieux, détournez ce que je crains.

MEDÉE.

Non, non, à la pitié je dois être inflexible.

780

Jason méprisera mon désespoir jaloux ?¹⁸²

Venez, venez, fureurs, je m'abandonne à vous.

Je prends une vengeance épouvantable, horrible ;

Mais pour voir son supplice égaler mon courroux*,

C'est par l'endroit le plus sensible

785

Qu'il faut porter les derniers coups.

¹⁸¹ *La criminelle flamme* : ce n'est pas la flamme qui est criminelle, mais celle qui l'éprouve

¹⁸² Le point d'interrogation ponctue ici une phrase affirmative. C'est le sens interrogatif qui prime (Drillon, p. 342)

Scène sixième.

[61]

Créon, Médée, Nerine, Gardes.

CREON.

Vos adieux sont-ils faits? Le murmure s'augmente¹⁸³,
C'est aigrir les esprits que de ne céder pas.
D'un Peuple qui vous fait sortir de mes Estats
 Craignons la fureur insolente.

790

MEDEE.

Je parts, & ne veux-plus troubler vostre repos*,
Mais je dois tenir ma promesse.
Pour m'en voir degagée, il faut que la Princesse
Epouse le Prince d'Argos.
A serrer ces beaux nœuds* la Gloire vous invite,
Pressez¹⁸⁴ ce doux moment, l'Hymen* fait, je vous quitte.

795

CREON.

Quelle audace vous porte à me parler ainsi,
Vous, l'objet malheureux de tant de justes haines ?¹⁸⁵
Ignorez-vous que je commande icy,
Et que mes volontez y seront souveraines ?
C'est à moy seul de les regler.

800

MEDEE. [62]

Creon, sur ton pouvoir cesse de t'aveugler.¹⁸⁶
Tu prens une trompeuse idée
De te croire en estat de me faire la loy* ;
Quand tu te vantes d'estre Roy,
Souviens-toy que je suis Médée.

805

CREON.

Cet orgüeil peut-il s'égalier !

MEDEE.

Sur l'Hymen* de ta fille il m'a plû de parler ;
En vain mon audace t'estonne¹⁸⁷.
Plus puissante que toy dans tes propres Estats,
C'est moy qui le veux, qui l'ordonne :
Tremble si tu n'obeis pas.

810

CREON.

Ah ! c'est trop en souffrir* ; Gardes, qu'on la saisisse.
*Les Gardes vont pour¹⁸⁸ saisir Médée, elle les touche de sa Baguette, & en mesme temps ils
tournent leurs Armes les uns contre les autres.*

¹⁸³ Le verbe *augmenter* s'emploie également au neutre passif, *Son mal s'augmente* (Acad. Fr.)

¹⁸⁴ *Presser* : hâter, obliger à se diligenter, ne donner point de relâche (Acad. Fr.)

¹⁸⁵ Bel exemple de chiasme grammatical.

¹⁸⁶ Médée ici tutoie le roi Créon, et se met ainsi en position de supériorité. Créon, quant à lui, continuera à la vouvoyer. Cette alternance de tutoiement et de vouvoiement est courante également chez Pierre Corneille.

¹⁸⁷ *Etonner* : épouvanter, surprendre d'une certaine manière qui touche (Richelet)

¹⁸⁸ C'est-à-dire : Les Gardes se dirigent vers Médée dans le but de la saisir.

CREON.

Que vois-je ! ah, justes Dieux !
Par quel mouvement* furieux, 815
Vouloir que par vos mains chacun de vous perisse.

MEDEE.

Montre icy ta puissance à retenir leurs bras ; [63]
Sois Roy, si tu peux l'estre, & suspens leurs combats.
Creon veut s'avancer vers Medée, & les Gardes l'entourent pour l'arrester.

CREON.

Quoy, lasches, contre-moy tous vos efforts s'unissent?

MEDEE.

Je plains ton triste sort, tes Sujets te trahissent, 820
Mais ne crains rien de leur emportement ;
Pour le faire cesser je ne veux qu'un moment.
Elle fait un cercle en l'air avec sa Baguette, & aussi-tost on voit des Fantômes sous la figure de Femmes agreables.

Scène septième.

Créon, Médée.

Phantômes & Gardes du Roy.

MEDEE.

Objets agreables,
Phantômes aimables,
Appaisez les fureurs 825
De ces farouches cœurs.
Entrée des Phantômes. [64]

UN PHANTOME.

Après de mortelles alarmes,
Qu'un heureux calme semble doux !

CHŒUR.

Après de mortelles alarmes,
Qu'un heureux calme semble doux ! 830

PHANTOME.

Cœurs agitez d'un vain couroux*,
Cédez, rendez-vous à nos charmes.
Où prendrez-vous des armes
Qui tiennent contre nous ?¹⁸⁹

CHŒUR.

Cœurs agitez d'un vain couroux*, 835
Cédez, rendez-vous à nos charmes.
Où prendrez-vous des armes
Qui tiennent contre nous ?

CREON.

Par quel prodige, à moy-mesme contraire¹⁹⁰
En voyant ces objets, n'ay-je plus de colere ? 840

DEUX PHANTOMES.

Tout ressent le pouvoir
Du plaisir de nous voir.
Une ame de glace
S'en laisse émouvoir,
En quoy que l'on fasse, 845
Le chagrin le plus noir
Luy doit ceder la place.
Tout ressent le pouvoir [65; I]
Du plaisir de nous voir.

CHŒUR.

Tout ressent le pouvoir 850
Du plaisir de nous voir.
Une ame de glace
S'en laisse émouvoir,
Et quoy que l'on fasse,
Le chagrin le plus noir 855
Luy doit ceder la place.
Tout ressent le pouvoir
Du plaisir de nous voir.

¹⁸⁹ *Tenir* : resister. (Richelet).

¹⁹⁰ C'est-à-dire contraire à ce que j'avais décidé.

Les Phantômes disparaissent, & les Gardes charmez de leur beauté abandonnent le Roy pour les suivre.

Scène huitième.

Medée, Créon, Nérine.

MEDEE.

Mon pouvoir t'est connu, j'ay mis ta Garde en fuite,
Pour te forcer à l'Hymen* que je veux, 860
Mon art secondera mes vœux,
J'ay commencé, crains en la suite.

CREON.

Quoy, l'on viendra me braver dans ma Cour !
Perisse tout plutôt que je l'endure.

MEDEE.

Votre sang odieux lavera mon injure, 865
Ou les Dieux m'osteront le jour.
D'un indigne mépris c'est trop souffrir* l'outrage.
Vien, Fureur, c'est à toy d'achever mon ouvrage. [66]
La Fureur paroist avec son flambeau, & passe pardevant Creon.

Scène neuvième.

CREON *seul.*

Noires Divinitez¹⁹¹, que voulez-vous de moy ?
Impitoyables Eumenides*, 870
Vous faut-il le sang des perfides
Qui n'ont pas respecté leur Roy ?
Mais où suis-je ? & d'où vient tout à coup ce silence ?
Le Ciel s'arme de feux. Ah, c'est pour ma vengeance.
Courons, n'épargnons rien. Quels terribles éclats ? 875
Où veux-je aller ? Tout tremble sous mes pas.
Tout s'abîme, la terre s'ouvre.
Dans ses gouffres profonds quels monstres je découvre !
Ils saisissent Medée. Ah, ne la quittez pas.
Les sombres flots du Stix* n'ont rien qui m'épouvante. 880
Pour la voir condamnée aux plus cruels tourmens,
Je vais apprendre à Radamante*
Jusqu'où va la noirceur de ses enchantemens.
Fin du quatrième Acte.

¹⁹¹ C'est-à-dire les Euménides, invoquées au vers suivant.

Acte V.

[67]

Le Theatre represente le Palais de Medée.

Scène Première.

Medée, Nerine.

NERINE.

On ne peut sans effroy soutenir sa presence.
Il court de toutes parts, menaçant, furieux, 885
Dans ce funeste* estat tout ce qu'il voit l'offence¹⁹² ;
La Princesse elle seule, en s'offrant à ses yeux,
Semble de sa fureur calmer la violence ; [68]
Il s'arreste, il soupire, & garde un long silence.

MEDEE.

Et que dit son heureux Amant ? 890

NERINE.

Jason ignore encor ce triste événement.
Occupé par les soins* que la guerre demande,
Il range¹⁹³ avec nos chefs les troupes qu'il commande.

MEDEE.

Que d'horreur ! que de maux suivront sa trahison !
C'est luy seul qui les cause, il m'en fera raison ; 895
Vangeons nous. Ma fureur, à tant de Rois fatale¹⁹⁴,
A-t'elle assez de ma Rivale ?
Non, s'il ose garder ses sentimens ingrats,
Si toujourns il perd la memoire
De ce que j'ay fait pour sa gloire*, 900
Il aime ses Enfans, ne les épargnons pas.
Ne les épargnons pas ! ah, trop barbare Mere !
Quel crime ont-il commis pour leur percer le sein ?
Nature, tu parles en vain,
Leur crime est assez grand d'avoir Jason pour Pere. 905
Quel desespoir m'aveugle & m'emporte contr'eux ?
Leur âge permet-il cet affreux parricide,
Et sont-ils criminels pour estre malheureux ?
Quoy, je craindray de punir un perfide !
De ses vœux triomphants ma mort serait l'effet ! 910
Oublions l'innocence, & voyons le forfait. [69]
Une indigne pitié me les fait reconnoistre ;
C'est mon rang, il est vray, mais c'est le sang d'un traître.
Puis-je trop acheter, en les faisant perir,
La douceur de le voir souffrir ? 915

¹⁹² *Offence* s'orthographe indifféremment avec un *s* ou un *c*.

¹⁹³ *Ranger* : mettre à quartier, détourner pour rendre le passage libre, *Les Gardes firent ranger le peuple.* (Acad. Fr.)

¹⁹⁴ Médée a orchestré l'assassinat de Pélie par ses propres filles, et, poursuivie par son père, a découpé son frère en morceaux afin de retarder sa fuite.

Scène seconde.

Créüse, Médée, Nerine.

CREÛSE.

Si la pitié vous peut trouver sensible,
Voyez une Princesse en pleurs,
Qui vient vous demander la fin de ses malheurs :
A votre Art rien n'est impossible.
Pour garantir l'Etat des maux que je prevoy, 920
Si la pitié vous peut trouver sensible,
Appaisez la fureur du Roy.

MEDEE.

Si vous voulez obtenir ce miracle,
C'est au Prince d'Argos qu'il faut vous adresser. 925
Par son hymen* vos maux doivent cesser,
Vos desirs n'auront point d'obstacle :
Mais je veux qu'en ce même jour, [70]
En recevant sa foy, vous payez son amour.

CREÛSE.

Sur cet hymen* quel party puis-je prendre,
Quand d'un Pere & d'un Roy le ciel m'a fait dépendre ? 930

MEDEE.

J'ay parlé, c'est assez ; ne cherchez plus qu'en moy,
Le pouvoir d'un Pere & d'un Roy.

CREÛSE.

Pourquoi precipiter un dessein...

MEDEE.

Point d'excuse.

Du trouble où je vous mets je connois la raison ;
Quand au Prince d'Argos vostre cœur se refuse, 935
Il veut se garder à Jason.

CREÛSE.

Se garder à Jason ?

MEDEE.

Je sçay sa perfidie,

En luy vous aviez un amant ;
Mais on n'offence pas Médée impunément ;
D'une entreprise* si hardie 940
L'Univers étonné verra le châtement.

CREÛSE. [71]

Ah, reprenez Jason, & me rendez mon Pere.
Que Jason parte, & qu'il fuye avec vous.

MEDEE.

Non, de ma main vous prenez un Epoux ;
Ce seul moyen peut satisfaire 945
Les transports* de mon cœur jaloux.

CHŒUR DE CORINTHIENS *qu'on ne voit pas.*

Ah, funeste* revers ! fortune impitoyable !
Corinthe, hélas ! que vas-tu devenir ?

CREÛSE.

Que ce grand bruit m'est redoutable !

CHŒUR.

Dieux cruels, est-ce ainsi que vostre haine accable 950

Ceux que vous devez soutenir ?

Scène troisième.

[72]

*Créüse, Médée, Nerine, Cléone.
Chœur de Corinthiens.*

CREÛSE à *Cléone*.

Venez, parlez ; qu'avez-vous à m'apprendre ?
Je vois vos yeux baignez de pleurs.

CLEONE.

Je viens vous annoncer le plus grand des malheurs.
Le Roy ne respiroit¹⁹⁵ que du sang à répandre, 955
Quand voyant le Prince d'Argos,
Il a paru plus en repos* ;
Sa fureur¹⁹⁶ sembloit dissipée ;
Mais dans le temps qu'on n'a rien redouté
De sa fausse tranquillité, 960
De ce malheureux Prince il a saisi l'épée,
Et luy perçant le flanc, son bras nous a fait voir
Ce que peut un prompt desespoir.

CREÛSE.

Helas !

CLEONE. [73; K]

Dans ce malheur extrême,
Chacun s'est empressé de luy prêter secours. 965
Le Roy dans ce moment a terminé ses jours,
Du mesme fer il s'est percé luy-même¹⁹⁷.
Ah, s'est-il écrié, le ciel a donc permis,¹⁹⁸
J'ay vaincu tous mes ennemis.

CHŒUR DE CORINTHIENS.

Ah, funeste* revers ! fortune impitoyable ! 970
Corinthe, hélas ! que vas-tu devenir ?¹⁹⁹
Dieux cruels, est-ce ainsi que vostre haine accable
Ceux que vous devez soutenir ?²⁰⁰
Refusons nostre encens, nostre hommage,
A ces Dieux inhumains ; 975
Tous nos respects sont vains,
Nos malheurs sont leur injuste ouvrage ?
Refusons nostre encens, nostre hommage
A ces Dieux inhumains.

CREÛSE.

¹⁹⁵ C'est-à-dire : Le Roy ne vivait plus que dans le but de répandre du sang.

¹⁹⁶ *Fureur* : violent transport de colère, qui met une personne hors de soi (Acad. Fr.). Le terme est ici employé dans le sens latin de : Délire, folie, égarement, frénésie. (Gaffiot)

¹⁹⁷ *Percer* ici est employé dans le sens de transpercer : percer de part en part. (Acad. Fr.)

¹⁹⁸ Hyperbate. Normalement, on attendrait : le ciel a donc permis que je vainque tous mes ennemis.

¹⁹⁹ Reprise des vers 947-948, et 951-952

²⁰⁰ Ces quatre vers ont déjà été prononcés par le chœur des Corinthiens à la fin de la scène précédente

C'est assez, laissez-moy, vos pleurs ne font qu'aigrir,
Les maux que je me dois preparer à souffrir*.

980

[K]

Scène quatrième.

[74]

Medée, Créüse, Nerine, Cleone.

CREÛSE.

Eh bien, barbare²⁰¹, estes-vous satisfaite ?
Par des crimes plus noirs voulez-vous mériter
Le détestable honneur de faire redouter
Le pouvoir que l'Enfer vous prête ? 985

MEDEE.

Pourquoy faire éclater ce violent couroux* ?
Si la perte d'un Père est pour vous si funeste*,
Le cœur de Jason qui vous reste,
Pour vous en consoler, est un prix assez doux.

CREÛSE.

Ah, si j'ay sur luy quelque empire, 990
Craignez à vous punir la dernière rigueur.
Je ne m'en serviray, que pour mettre en son cœur
Tout la haine que m'inspire
Ce que pour vous je sens d'horreur.

MEDEE.

Que peuvent contre-moy ces desseins de vengeance ? 995
Quels effets en seront produits,
Puisque vous ignorez jusqu'où va ma puissance,
Connoissez²⁰² tout ce que je suis. [75]
Medée touche Créüse de sa baguette & s'en va.

²⁰¹ Le terme *barbare* apparaît pour la première fois dans la bouche d'un personnage autre que Médée.

²⁰² *Connoistre* : savoir. (Furetière)

Scène cinquième.

CREÛSE, CLEONE.

Quel feu dans mes veines s'allume ?

Quel poison, dont l'ardeur* tout à coup me consume,

1000

Dans cette robe étoit caché ?

Soûtenez-moy, je n'en puis plus, je tremble,

Je brûle*. Sur mon corps un brasier attaché

Me fait souffrir* mille tourmens ensemble.

Mon mal est sans remede, à quoy servent ces pleurs ?

1005

Rien ne peut souûlager l'excez de mes douleurs.

Scène sixième.

[76]

Jason, Créüse, Cleone.

JASON.

Ah, Roy trop malheureux ! mais ô ciel ! la Princesse
Parôit mourante entre vos bras !
Qui la met dans cette foiblesse²⁰³ ?

CREÛSE.

Approchez-vous, Jason, ne m'abandonnez pas. 1010
Mon pere est mort, je vais mourir moy-meme.
Je peris par les traits²⁰⁴ que Medée a formez ;

Mille poisons dans sa robe enfermez,
Par une violence extrême,
Vous ostent ce que vous aimez. 1015
Ce que j'endure est incroyable²⁰⁵ ;
Mais au moins j'ay de quoy rendre graces aux dieux,
Que sa fureur impitoyable
Me laisse la douceur de mourir à vos yeux.

JASON.

Appelez-vous douceur un effet*²⁰⁶ de sa rage ? 1020
De cet affreux spectacle elle a sçu la rigueur.
Pouvoit elle mettre en usage [77]
Un supplice plus propre à m'arracher le cœur ?

TOUS DEUX.

Helas ! prests d'estre unis par les plus douces chaînes,
Faut-il nous voir separez à jamais ? 1025

CREÛSE.

Peut-on rien²⁰⁷ ajouter à l'excès de mes peines ?

JASON.

Peut-on lancer sur moy de plus terribles traits ?

TOUS DEUX.

Helas ! prests d'estre unis par les plus douces chaînes,
Faut-il nous voir separez à jamais ?

JASON.

Non, non, rien ne sçauroit m'obliger à survivre 1030
Au coup fatal, qui vous force à perir.
Je trouveray le moyen de vous suivre.

CREÛSE.

Ah, ne cherchez point à mourir.
Vivez si vous voulez me plaire
J'ay causé la mort de mon pere, 1035
Vangez-la, c'est le prix qu'exigent mes douleurs.

²⁰³ *Foiblesse* : défaillance, évanouissement, syncope. (Acad. Fr. 2^e éd.)

²⁰⁴ *Traits* est à prendre ici dans le sens de machinations.

²⁰⁵ *Incroyable* : extraordinaire, qui passe a croyance. (Acad. Fr.)

²⁰⁶ *Effet* : ce qui est produit par une cause. (Acad. Fr.)

²⁰⁷ *Rien* ne conserve plus au XVII^e siècle son acception primitive de *chose* et est devenu déjà un mot si négatif qu'il peut se rencontrer ça et là avec un verbe sans la particule *ne*. (Haase, p. 108)

Mais adieu ; de la mort les horreurs me saisissent,
Je perds la voix, mes forces s'affoiblissent,
C'en est fait, j'expire, je meurs.
On emporte Créüse.

Scène septieme.

JASON, *seul.*

Elle est morte, & je vis ! courons à la vengeance,
Pour estre en liberté de renoncer au jour.
La perte de Medée est deuë à mon amour.
Quel supplice assez grand peut expier l'offense ?
Mais par quel effet de son art...

1040 [78]

Scène huitième.

Médée, Jason.

MEDEE, *en l'air sur un Dragon.*

C'est peu, pour contenter la douleur qui te presse, 1045
D'avoir à vanger la Princesse ;
Vange encor tes Enfans ; ce funeste* poignard
Les a ravis²⁰⁸ à ta tendresse*.

JASON.

Ah barbare !

MEDEE.

Infidelle ! après ta trahison,
Ay-je dû voir mes fils dans les fils de Jason ? 1050 [79]

JASON.

Ne crois pas échapper au transport* qui m'anime,
Pour te punir j'iray jusqu'aux Enfers.

MEDEE.

Ton desespoir choisit mal sa victime.
Que pourra-t-il, puisque les airs
Sont pour moy des chemins ouverts ? 1055

JASON.

Ah, le Ciel qui toujours protegea l'innocence...

MEDEE.

Adieu Jason, j'ay rempli ma vengeance.
Voyant Corinthe en feu, ses Palais embrasez,
Pleure à jamais les maux que ta flame a causez.
Medée fend les Airs sur son Dragon, & en mesme temps les Statuës & autres ornemens du Palais se brisent. On voit sortir des Demons de tous côtez, qui ayant des feux à la main embrasent ce mesme Palais. Ces Demons disparaissent, une nuit se forme, & cet édifice ne paroist plus que ruine & monstres, après quoy il tombe un pluye de feu.
Fin du cinquième et dernier Acte.

²⁰⁸ *Ravir* : enlever de force, emporter avec violence. (Acad. Fr.)

Annexes

Lexique

Les définitions sont tirées des dictionnaires suivants :

Académie Française : *Dictionnaire*, Paris, J.-B. Coignard, 1694 (Acad. Fr.)

A. Furetière : *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers ; rééd. Paris, SNL-Le Robert, 1978 (3 vol.).

P. Richelet, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise.... avec les termes les plus connus des arts et des sciences*, Genève, J.-H. Widerhold, 1680 (2vol.).

G. Cayrou : *Le Français classique. Lexique de la langue du XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1923.

Lorsque ces mêmes termes sont pris dans une acception actuellement courante et sans ambiguïté, nous ne le signalons pas.

Appareil

Ce qu'on prépare pour faire une chose plus moins solennelle (Furetière)

V. 476

Appas

Ce qu'on emploie pour gagner ou pour attraper quelqu'un (Richelet, 1680)

V. 3, 73, 273, 676, 690

Ardeur

Se dit figurément en Morale, et signifie, Passion, vivacité, emportement, fougue. (Furetière)

V. 76 du prologue ; 61, 97, 126, 146, 361, 479, 640, 696, 698, 708, 711, 1000

Aveu

Signifie ici approbation, consentement, agrément qu'une personne supérieure donne à ce qu'un inférieur a fait ou a le dessein de faire (Acad. Fr.)

V. 275

Brûler

Être possédé d'une violente passion, en être ardemment épris (Acad. Fr.)

V. 10, 152, 583, 1003

Courroux

Colère. Est surtout employé en poésie (Acad. Fr.)

V. 42, 46, 93, 113, 473, 525, 763, 784, 831, 835, 986

Ennui

Chagrin, fâcherie que donne quelque discours, ou quelque accident déplaisant, ou trop long (Furetière).

V. 41, 45, 218, 546, 776

Entreprise

Dessein formé, ce que l'on a entrepris (Acad. Fr.)

V. 156, 743, 940

Envie

Désir, volonté (Acad. Fr.)

V. 88, 666

Faveur

Bienveillance d'un puissant, d'un supérieur, le crédit qu'on a sur son esprit (Furetière).

V. 90

Feux

Se dit poétiquement pour signifier la passion de l'amour. (Cayrou)

V. 60 et 93 du prologue ; 276, 321, 341, 505, 507, 583, 613, 640, 694, 733

Fier

Farouche ; signifie aussi Cruel, barbare. (Acad. Fr.) (Cayrou)

V. 36, 134, 340

Foiblesse

Défaillance, évanouissement, syncope (Acad. Fr. 2^e éd.)

V. 142, 180, 1009

Funeste

Malheureux, sinistre, qui porte avec lui l'idée de mort, de désolation, de ruine (Acad. Fr.)

V. 563, 649, 661, 664, 886, 947, 970, 987, 1047

Gloire

Honneur... estime, réputation qui procède du mérite d'une personne (Acad. Fr.)

V. 32 du prologue ; 2, 114, 163, 168, 181, 191, 193, 227, 229, 270, 279, 350, 457, 461, 462, 557, 570, 579, 693, 740, 900

Hymen

Mariage. N'a d'usage qu'en poésie (Acad. Fr.)

V. 14, 282, 481, 501, 604, 754, 796, 808, 860, 925, 929

Loy

Se dit d'un ordre, d'un commandement d'un maître ou supérieur qu'on exécute. (Furetière)

V. 54, 804

Mouvement

Se dit aussi des différentes impulsions, passions ou affections de l'âme (Acad. Fr.)

V. 7, 592, 815

Nœud

Attachement, liaison entre les personnes (Acad. Fr.)

V. 54 et 56 du prologue ; 610, 795

Prix

Se dit généralement de tout ce qui nous est cher, et dont nous faisons une estime particulière (Acad. Fr.)

V. 91, 438

Repos

Paix, tranquillité, douceur (Richelet)

V. 67, 71 et 100 du prologue ; 2, 164, 310, 316, 318, 791, 957

Soin

Attention, application, attachement à une chose, « sollicitude » (Acad. Fr.) pour une personne, sans aucune idée d'effort pénible ni d'inquiétude morale (Cayrou)

V. 16, 30 et 49 du prologue ; 24, 64, 79, 91, 149, 615, 716, 720, 744, 892

Souci

Chagrin, inquiétude d'esprit, peut-être à cause qu'il fait devenir jaune. (Furetière)

V. 73

Souffrir

Endurer, supporter (Acad. Fr.)

V. 67, 71 et 100 du prologue ; 249, 644, 813, 867, 981, 1004

Tendresse

Il ne se dit que de l'amitié ou de l'amour (Acad. Fr.)

V. 98, 176, 498, 520, 622, 1048

Transport

Se dit au figuré des passions (Acad. Fr.)

V. 946, 1051

Lexique mythologique.

Les définitions sont tirées des dictionnaires suivants :

COMMELIN Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, A. Colin, 2005

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, Seghers, 1962

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2002

Acaste

Fils de Pélias, roi de Thessalie.

V. 17

Averne

Lac qui se trouve pour les Romains à l'entrée des Enfers (Commelin).

V. 657

Bellone

Déesse romaine de la guerre, femme ou sœur de Mars selon les légendes. On la représente sur son char, sous des traits effrayants : elle tient à la main une torche, ou un glaive, ou une lance. Elle ressemble beaucoup à la représentation traditionnelle des Furies (Commelin et Grimal).

Cocyste

L'un des fleuves principaux des Enfers avec l'Achéron, le Styx et le Phlégéthon (Commelin).

V. 653

Colchos

Capitale de la Colchide.

Cupidon

Également appelé Eros ou Amour. Fils de Vénus et de Mars. Représenté sous la figure d'un enfant, armé d'un arc et d'un carquois rempli de flèches ardentes.

Euménides

Également appelées Furies ou Erinnyes. Le terme d'Euménides est emplyé par antiphrase, et signifie en grec les *Bienveillantes*. Divinités infernales chargées d'exécuter sur les coupables la sentence des juges. (Commelin).

V. 870

Hécate

Divinité présidant à la magie et aux enchantements. Apparentée à Médée et à Circé. Selon certaines légendes, Jason et Médée se sont échangés des serments devant le temple d'Hécate, lors de l'expédition des Argonautes.

V. 656

Iolchos

Capitale de la Thessalie (Commelin).

Médée

Fille d'Aeétès, roi de Colchide, elle est, par conséquent, la petite fille du Soleil (Hélios) et la nièce de la magicienne Circé. On lui donne

parfois comme mère la déesse Hécate, patronne de toutes les magiciennes.

Pelie

C'est-à-dire Pélias. Devenu roi de Iolchos après avoir dépouillé son demi-frère, Aéson, du trône, il tente de se débarrasser de Jason, fils d'Aéson, en l'envoyant chercher la Toison d'Or en Colchide, et profite de son absence pour faire assassiner Aéson. Contre toute attente, Jason, victorieux, revient sain et sauf, et demande à Médée de venger son père. Cette dernière fait alors croire aux filles de Pélias qu'elles rendront la jeunesse à leur père en le mettant à bouillir dans un chaudron, et les conduit ainsi à tuer leur propre père. Après ce forfait, Jason et Médée sont contraints de s'exiler à Corinthe.

V. 18

Radamante : ou Rhadamante

Fils de Jupiter et d'Europe, frère de Minos. Juge des Enfers, réputé pour sa justice et sa sévérité (Commelin).

V. 882

Styx

L'un des principaux fleuves des Enfers, avec l'Achéron, le Cocyte et le Phlégéthon (Commelin).

V. 637, 880

Annexe 1 : Liste des divergences entre le livret de Thomas Corneille (1693) et l'opéra (1694).

Cette liste a été effectuée par E. Lemaître, dans son édition de *Médée, tragédie en musique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987.

L'orthographe des passages cités a été modernisée.

	TRAGEDIE DE 1693	PARTITION DE 1694
P R O L O G U E	CHŒUR « Ils ne cherchent à triompher... »	LA VICTOIRE, LA GLOIRE, BELLONE « Ils ne cherchent à triompher... »
	Chœur « Par mille triomphes divers... »	La Victoire, la Gloire, Bellone « Par mille triomphes divers... »
	Chœur « Non, ses ennemis... »	La Victoire, la Gloire, Bellone « Non, ses ennemis... »
I , 4		Jason « L'Amour fait son empressement... »
I , 6		Chœur « Ce Dieu peut tout... »
	Un Corinthien et un Argien « Quel bonheur suit la tendresse... » Ce duo se place immédiatement après l'air d'Oronte : « Courons, volons... »	Un Corinthien et un Argien « Quel bonheur suit la tendresse... » Ce duo se place après le chœur « Que d'épais bataillons... »
I I , 1	Médée « Ses exploits sont fameux... »	Médée « Ils sont grands il est vrai... »
I I , 5	Jason « Ah ! pour le prix de mes tendres soupirs Ne vous laissez point de le dire De l'amour à nos cœurs faisons suivre l'empire Le plaisir d'être aimé passe tous les plaisirs »	Jason « Ah ! disons-le cent fois, dans les tendres désirs Que le sincère amour inspire On ne saurait assez le dire Le plaisir d'être aimé passe tous les plaisirs »
	Jason, Créüse « Ah ! pour le prix... » Ce duo reprend les paroles de Jason ci-dessus	Jason, Créüse « Ah ! disons-le cent fois... » Ce duo reprend les paroles de Jason ci-dessus
I I , 7	Une captive « Chi teme amore... »	Une Italienne « Chi teme amore... »
I I I , 1	Oronte « Et si vos ennemis veulent vous désunir Vous me verrez cesser de vivre Si je diffère à les punir »	Oronte « Et si vos ennemis veulent vous désunir Ils verront, en cessant de vivre Si je sais comment punir »
I	Jason	Jason

I I , 2	« N'appellez point exil un triste éloignement »	« N'appellez point exil le triste éloignement »
I I I , 3	Médée « Dont un cœur ait brûlé jamais »	Médée « Qu'on ait vu s'allumer jamais »
I I I , 4	Médée « Pour qui cherche ma mort »	Médée « A qui cherche ma mort »
	Médée « Les maux qu'il me prépare »	Médée « Les maux qu'on me prépare »
I I I , 5 / I I I , 6	Scène 5 Médée « Faites-nous voir les sûrs effets... » Chœur « Naissez monstres... » Médée « Retirez-vous » [L'acte III comporte cinq scènes]	Scène 6 La Jalousie, la Vengeance « L'Enfer obéit à ta voix » Scène 7 Médée « Faites-nous voir les prompts effets... » Un démon, la Vengeance, la Jalousie « Naissez monstres... » Médée « C'est assez, retirons-nous » [L'acte III comporte sept scènes]
I V , 1	Cléone « Cette robe superbe augmente ses appas »	Cléone « La robe de Médée augmente ses appas »
I V , 2	Jason « Les couleurs ne sont point si belles » Jason « N'ont-ils point assez d'ardeur Pourquoi chercher à l'accroître? » Jason « Non, jamais tant d'ardeur » Créüse « Cette ardeur doit être éternelle »	Jason « Les couleurs ne sont pas si belles » Jason « N'ont-ils pas assez d'ardeur Et cherchez-vous à l'accroître? » Jason « Non, jamais tant d'amour » Créüse « Son ardeur doit être éternelle »
I V , 3	Jason « Cette crainte est injuste ; un éclatant mérite Peut trop sur les grands cœurs pour ne pas l'estimer » Jason « Avec un tel secours, si vos feux sont constants Aimez, on obtient tout du temps. »	Jason « Elle connaît trop bien le prix du vrai mérite Pour ne pas voir en vous ce qu'il faut admirer » Jason « La princesse a de quoi rendre vos feux constants Aimez, on obtient tout du temps »
I V , 4	Oronte « Il m'ôte la princesse, il l'aime » Médée « Laissez-moi seule ici »	Oronte « Il séduit la princesse, il l'aime » Médée « Laissez-moi seulement »
I V , 9	Créon « Quels terribles éclats »	Créon « Que d'horribles éclats »
V , 3	Cléone « Le roi, en ce moment »	Cléone « Le roi, en cet instant »
V , 4	Créüse « Par des crimes plus noirs » Médée « Pourquoi faire éclater ce violent courroux? »	Créüse « Par de plus grands forfaits » Médée « Un peu de sang versé vous met-il en courroux? »

	Si la perte d'un père est pour vous si funeste? »	Si c'est pour vos regards un spectacle funeste »
V , 6	<p>Jason, Créüse</p> <p>« Hélas ! prêts d'être unis par les plus douces chaînes... »</p> <p>Jason</p> <p>« Non, non, rien ne saurait m'obliger à survivre</p> <p>Au coup fatal qui vous force à périr.</p> <p>Je trouverai un moyen de vous suivre »</p> <p>Créüse</p> <p>« Ah ! ne cherchez point à mourir</p> <p>Vivez si vous voulez me plaire</p> <p>J'ai causé la mort de mon père</p> <p>Vengez-la, c'est le prix qu'exigent mes douleurs.</p> <p>Mais adieu ; de la mort, les horreurs me saisissent »</p>	<p>Jason, Créüse</p> <p>« Hélas ! prêts d'être unis par les plus douces chaînes... »</p> <p>Créüse</p> <p>« Mais déjà, de la mort les horreurs me saisissent. »</p>

Annexe 2 : Œuvres de M. Thomas Corneille de l'Isle

- 1651 : *Le feint astrologue*, comédie
1652 : *Don Bertran de Cigara*, comédie
1653 : *L'amour à la mode*, comédie
1653 : *Le berger extravagant*, pastorale burlesque
1656 : *Le géolier de soy-mesme*, comédie
1658 : *Timocrate*, tragédie
1659 : *La mort de l'empereur Commode*, tragédie
1659 : *Darius*, tragédie
1661 : *Poésies dramatiques*
1662 : *Maximian*, tragédie
1662 : *Les illustres ennemis*, comédie
1664 : *Stilicon*, tragédie
1666 : *Antiochus*, tragi-comédie
1668 : *Laodice, reyne de Cappadoce*, tragédie
1669 : *Le baron d'Albikrac*, comédie
1670 : *La mort d'Annibal*, tragédie
1672 : *Ariane*, tragédie
1673 : *Théodat*, tragédie
1675 : *L'inconnu*, comédie meslée d'ornemens
1676 : *Don César d'Avalos*, comédie
1676 : *Le triomphe des dames*, comédie meslée d'ornemens
1678 : *Le comte d'Essex*, tragédie
1678 : *Psyché*, tragédie
1679 : *Bellérophon*, tragédie
1679 : *La comtesse d'Orgueil*, comédie
1680 : *Le deuil*, comédie par le sieur de Hauteroche
1680 : *La devineresse, ou les faux enchantemens*, comédie
1681 : *La pierre philosophale*, comédie par Donneau de Visé
1685 : *La dame invisible*, comédie par M. Hauteroche
1689 : *Les engagements du hazard*, comédie
1690 : *Camma, reine de Galatie*
1690 : *La mort d'Achille*, tragédie
1690 : *Le galand doublé*, comédie
1690 : *Persée et Démétrius*, tragédie
1690 : *Pyrrhus, roi d'Épire*, tragédie
1691 : *Le charme de la voix*, comédie
1693 : *Médée*, tragédie en musique
1696 : *Les dames vengées ou la dupe de soi-même*, comédie par Donneau de Visé
1696 : *Bradamante*, tragédie
1704 : *Observations de l'Académie françoise, sur les Remarques de M. de Vaugelas*
1708

Bibliographie

Corpus

- BALLARD Christophe, *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de Musique depuis son établissement*, Genève, Slatkine Reprints, 1971
- CORNEILLE Pierre, *La Conquête de la Toison d'Or*, dans *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1987
- CORNEILLE Pierre, *Médée*, dans *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1996
- CORNEILLE Thomas, *Médée*, Paris, Ballard, 1693
- CORNEILLE Thomas, *Médée*, Paris, Ballard, 1694 [partition]
- EURIPIDE, SENEQUE, *Médée*, traduite et présentée par Pierre Miscevic, Payot & Rivages, 1997
- LA PERUSE Jean, *Médée*, dans *Le Théâtre du XVIIe siècle. La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles X*, Paris, PUF, 1995
- LONGEPIERRE Hilaire Bernard, *Médée*, éd. E. Minel, Paris, Honoré Champion, 2000
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1991
- QUINAULT Philippe, LULLY Jean-Baptiste, *Thésée*, Paris, Ballard, 1675

Ouvrages et articles sur Thomas Corneille

Ouvrages

- FISCHLER Eliane Herz, *La Dramaturgie de Corneille*, Thèse universitaire de Paris III, 1977
- REYNIER Gustave, *Thomas Corneille : sa vie et son théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970

Articles

- ARON Thomas, « Racine, Corneille, Pradon : Remarques sur le vocabulaire de la tragédie classique », dans *Cahiers de Lexicologie*, Paris, Didier, 1967
- BRERETON Geoffrey, « Romanesque tragedy. Corneille and Quinault », dans *French tragic drama in the XVI and XVII centuries*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1973
- CARLEZ Jules, « Pierre et Thomas Corneille librettistes », *Mémoire de l'Académie nationale des Sciences, arts et belles lettres de Caen*, 1881
- CUCHE François-Xavier, « Les deux Médée des deux Corneille », *Papers of French Seventeenth-Century Literature*, XXVIII, 55, 2001
- GOSSIP Christopher J, « Compositeur et représentation chez Corneille », dans *Studi Francesi*, Torino, 1968
- HAZARD Paul, « Le Triomphe de l'opéra », dans *La Crise de la conscience européenne, 1860 – 1715*, 1934, (2 vol.)
- KAPP Volker, « Corneille librettiste », dans *Les Écrivains français et l'opéra*, éd. J.-P. Papdevielle et P. Eckhard Knabe, Köln, 1986

Ouvrages généraux

- FORESTIER Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1993
ROUSSET Jean, *La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1953
UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977

Ouvrages sur le théâtre du XVII^e siècle

- ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Domat, 1948-1952 (cinq volumes) ; rééd. Del Duca, 1962; rééd. Albin Michel, 1996
BENICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948
BLUCHE François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1989
FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003
FORESTIER Georges, « Lire Racine », in *Œuvres complètes de Racine*, Paris, Gallimard, 1999
LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942 (5 part. en 9 vol.).
MELESE Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV : 1659-1715*, Paris, Droz, 1934
ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Corti, 1954
SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d. [1950]

Ouvrages et articles sur la tragédie en musique au XVII^e siècle

Ouvrages

- ANTONY James R., *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeult à Rameau*, Paris, Flammarion, 1992
BARTHELEMY Maurice, *Métamorphoses de l'opéra français*, Arles, Actes Sud, 1990
BENOIT Marcelle, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992
BROSSARD Sébastien, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703
CESSAC Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988
CORNEILLE Thomas, DONNEAU DE VISE, *Le Mercure Galant*, texte établi, présenté et annoté par Monique Vincent, Paris, Société des textes français modernes, 1996
DE LA GORCE Jérôme, *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986
DE LA GORCE Jérôme, *L'Opéra de Paris au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères, 1992
DE LA GORCE Jérôme, *Lully*, Paris, Fayard, 2002
FAJON Robert, *L'Opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, Slatkine, 1984

- GIRDLESTONE Cuthbert, *La Tragédie en musique, 1673-1750*, Genève, Droz, 1972
- KINTZLER Catherine, *L'opéra merveilleux à l'âge classique : un monde possible*, Paris, Le Perroquet, 1991.
- KINTZLER Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991
- NAUDEIX Laura, *La Dramaturgie de la tragédie en musique, 1673-1764*, Paris, Honoré Champion, 2004
- NERAUDAU Jean-Pierre, KINTZLER Catherine, DURON Jean, *et al.*, *La Tragédie lyrique*, Paris, Cicero 1991
- PARFAICT Claude et François, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1967
- PARFAICT Claude et François, *Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis ses origines jusqu'à présent*, éd. Renée Girardon-Masson, Paris, 1950
- PARFAICT frères, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1745-1749

Articles

- NIDERST Alain, « L'actualité politique dans l'opéra français à la fin du règne de Louis XIV, 1686-1715 », *Regards sur l'opéra : du ballet comique de la reine à l'opéra de Pékin*, Paris, 1976
- SAINT-EVREMONT, *Sur les Opera*, in *Œuvres en prose*, t. 3, éd. R. Ternois, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1966

Instruments de travail

Dictionnaires

- ACADEMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire*, Paris, J.-B. Coignard, 1694 (2 vol.)
- COMMELIN Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, A. Colin, 2005
- Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Seghers, 1962
- FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers ; rééd. Paris, SNL-Le Robert, 1978 (3 vol.)
- GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2001
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2002
- RICHELET, P., *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise.... avec les termes les plus connus des arts et des sciences*, Genève, J.-H. Widerhold, 1680 (2 vol.)
- The new Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan, 1994

Rhétorique, Grammaire et ponctuation

- CATACH Nina, *La Ponctuation*, Paris, PUF, 1994
- CAYROU Gaston, *Le Français classique. Lexique de la langue du XVIIe siècle*, Paris, Didier, 1923

DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 1991
FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998
HAASE A., *Syntaxe française du XVII^e siècle*, Paris, Delagrave, 1935
MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, 1992
SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à la langue française du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1993, (2 vol.)
SPILLEBOUT Gabriel, *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle*, Paris, Picard, 1985