

"Je vois un char brûlant descendre sur la terre" : médée, de la magie verbale à l'efficace scénique

Autor(en): **Piéjus, Anne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden
Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de
Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **50 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858669>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Je vois un char brûlant descendre sur la terre». Médée, de la magie verbale à l'efficace scénique

Au début de l'acte II de *Médée et Jason*, tragédie en musique de Joseph-François Salomon sur un livret de l'abbé Simon Joseph Pellegrin¹, Créüse relate à sa nourrice un songe effrayant qu'elle vient de faire (Planche 1, p. suivante): elle a vu Médée apparaître sur le char magique du Soleil son grand-père. Or, comme tous les autres personnages, Créüse, fille du roi de Corinthe et amante de Jason, croit que cette dernière est partie, puisque qu'après avoir été répudiée par Jason Médée a été bannie de Corinthe.

Dès la scène suivante (acte II, scène 2), Médée arrive sur son char (Planche 1), confirmant rétrospectivement la valeur prémonitoire du songe et accordant à Créüse un statut dramatique que les Classiques lui démentaient.

L'annonce de l'arrivée de Médée contribue à renforcer les effets sur le spectateur, comme si les éléments scéniques, matériels, gestuels du spectacle, tels que le char descendant des cintres, le feu, les monstres, les enchantements commandés par la magicienne, étaient autant d'actions spectaculaires puisant dans le langage et dans le pouvoir de l'évocation une force supplémentaire. Créüse décrit de manière précise les éléments visuels de la scène: le nuage qui s'entrouvre et laisse place à Médée descendant sur un char enflammé, accompagnée de démons, de magiciens et de magiciennes. À leur apparition, le spectateur les identifie d'autant mieux qu'ils ont été précisément désignés; et leur effet sur lui est d'autant plus important, qu'ils ont été annoncés.

Le char de Médée et le songe de Créüse constituent deux ajouts à la tradition mythographique: topos de la scène lyrique, le char n'en est pas moins une infiltration ovidienne dans la légende héritée de Sénèque; le songe de Créüse marque un déplacement de la légende (qui attribuait la prémonition à Créon), déplacement permis par la référence tacite aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, dans lesquels Circé, tante de Médée et comme elle magicienne, voit cette dernière apparaître en songe. Il s'agit d'un songe prémonitoire, puisque Médée lui rend effectivement visite. Entorses à l'héritage sénéquien, le char de Médée et le songe de Créüse offrent à Pellegrin deux moyens de rompre avec la lecture classique

1 La tragédie en musique, que Pellegrin signa du pseudonyme Antoine de La Roche, fut créée sur la scène de l'Académie royale de musique le 24 avril 1713.



ACTE SECOND.

Le Théâtre représente d'un côté un agréable Païsage au pied d'une Montagne qui s'éleve jusqu'au Ciel : On voit de l'autre, une Campagne à perte de vûe, au voisinage de CORINTHE.

SCENE PREMIERE.

CREUSE, CLEONE.

CLEONE.

N On ; je n'approuve point cette frayeur mortelle,
Qui vient de vôtre cœur troubler l'heureuse
paix.

CREUSE.

Puis-je voir sans frayeur une image cruelle,
Qui ne m'abandonne jamais ?

TRAGEDIE.

25

CLEONE.

Avec un tendre Amant ce jour doit vous unir ;
Goûtez un bien certain ; laissez un vain mensonge.
Eh ! pourquoy, sur la foy d'un songe,
Chercher des maux dans l'avenir ?

Medée, a pour jamais quitté la Thessalie,
Acaste, ardent à se vanger,
Poursuit le meurtre de Pélée
Qu'elle vient de faire égorgé :
Dans des climats lointains elle cherche un azile.

CREUSE.

Non, son éloignement ne me rend point tranquille ;
Que ne peut point son art ? les Monts, les vastes Mers
Ne mettroient entre nous qu'un rempart inutile ;
Un moment luy suffit pour traverser les airs.

Quel bruit ! Ciel ! quel épais nuage
Nous cache la clarté des Cieux ?

On entend une Symphonie effrayante, pendant laquelle il paroît un Tourbillon de nuages qui descend, & en s'ouvrant tout à coup, fait paroître MEDÉE entourée de Magiciens & de Démons, qui s'avancent avec elle sur le Théâtre.



D

24 MEDEE ET JASON,

CLEONE.

Qui peut vous allarmer ?

CREUSE.

Un songe épouvantable.

J'en aurois à Jason montré toute l'horreur ;
Mais, il auroit blâmé la douleur qui m'accable :
J'ay renfermé mon trouble dans mon cœur.

CLEONE.

Quev'est ce songe affreux ?

CREUSE.

Tu vas trembler, Cleone ;

A te le retracer, moy-même je frissonne.

A peine le sommeil vient me fermer les yeux,

Que j'entends gronder le tonnerre.

Un nuage s'entr'ouvre, & du plus haut des Cieux,

Je vois un Char brûlant descendre sur la ter ..

Medée est dans ce Char qui fait frémir les airs ;

Ses yeux étincelants de rage

Sont plus ardents que les éclairs

Qu'on voit briller pendant l'orage.

Le Palais de Créon, soudain est enflammé ;

Jason par l'amour animé,

Cherche au travers des feux à s'ouvrir un passage ;

Contre luy, contre moy, tout l'Enfer est armé :

J'invoque en vain les Dieux, que pour luy seul j'imploré ;

Sur luy Médée avance un poignard à la main :

Je ne vois point le coup qui luy perce le sein ;

Mais, du sang de Jason ce poignard fume encore.

CLEONE.

26 MEDEE ET JASON,

SCENE II.

CREUSE, MEDEE, CLEONE, NERINE ;

Troupes de Magiciens & de Démons.

CREUSE.

Dieux ! quel objet s'offre à mes yeux !
Mon songe m'a tracé cette terrible image,
Fuyons son aspect odieux :
C'est Médée ; évitons sa rage.

MEDÉE s'avance vers CREUSE, & la touche
de sa Baguette magique.

CLEONE s'enfuit.

MEDEE.

Demeure.

CREUSE.

Malgré-moy je me sens arrêter
Par une puissance fatale ..

MEDEE.

Demeure, & connoi ta Rivale,
Pour apprendre à lu redouter.

Qu'un assemblage affreux à ses regards étale,
Tout ce qu'en ma faveur la fureur infernale
A jamais pû faire, éclater.

Le Théâtre change & représente un lieu affreux, où les
plus grands crimes de MEDÉE sont expriméz.

Planche 1. Simon-Joseph Pellegrin, *Médée et Jason*, acte II, scènes I et II (début).

MEDÉE | ET | JASON, | TRAGEDIE | Représentée pour la première fois, | PAR L'ACADEMIE
ROYALE | DE MUSIQUE, | Le vingt-quatrième jour d'Avril 1713. | Reprise le premier de May 1727. | Remise
au Théâtre le Jeudy 22. Novembre 1736. [...]. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1736, p. 23-26.

de la légende de Médée, illustrée en France par Pierre Corneille, considéré à tort par ses successeurs comme le premier auteur français à avoir porté la légende à la scène². Char et songe ne sont pas indifférents, au sens où dans l'œuvre de Pellegrin leur association instaure un nouveau rapport entre la scène et le langage, entre l'évocation et la représentation, ou encore entre dimensions verbale et spectaculaire.

De la dialectique tragique à l'action spectaculaire

Pierre Corneille, et déjà Jean Bastier de La Péruse, proposaient une lecture morale de l'épisode corinthien de la légende de Médée, concentrant les pires exactions de la magicienne, commises sous l'emprise de la fureur jalouse qui anime l'épouse répudiée. Dans un théâtre mimétique, le sujet permettait le déploiement d'une dialectique tragique centrée sur l'ambivalence du personnage éponyme, figure humaine partiellement légitimée par la passion qui l'aveugle, et monstre vengeur, coupable du plus grave et du plus inhumain des crimes: le régicide et l'infanticide.

Cette lecture classique se lit encore très clairement dans la tragédie de Thomas Corneille mise en musique par Marc Antoine Charpentier en 1693, tout comme dans celle de Longepierre, en 1694. Par bien des aspects, Pellegrin, écrivant quelques vingt années après ces deux *Médée* de la fin du siècle, rompt avec la lecture morale qu'elles proposaient. Chez lui, la répartition de la culpabilité, qui nourrissait la construction tragique des Classiques, ne fait plus question; très simple, non remise en cause, elle revient à une géographie amoureuse fort répandue à la scène lyrique pendant le premier tiers du XVIII^e siècle: celle du couple d'amoureux innocent poursuivi par un monstre féroce. L'atténuation de la responsabilité de Jason dans le drame corinthien s'accompagne d'une nouvelle lecture des caractères de Créon et de Créüse, qui accèdent, chacun à leur manière, à un pathétique absent du modèle cornélien. Coupable mais victime, Médée devient coupable et monstrueuse, étrangère à toute forme d'humanité. Son entrée spectaculaire la soustrait d'emblée à la condition humaine. À la lecture dialectique s'est substitué un autre usage scénique de la légende, fondé sur ses ressources spectaculaires. Le char enflammé sur lequel la magicienne fait son entrée, les démons et les furies que la magicienne convoque sur scène, l'embrasement final du palais de Créon et la mort du roi et de sa fille étaient susceptibles de séduire

2 La Péruse avait écrit une *Médée* très largement inspirée de Sénèque, première tragédie française à être publiée, en 1555. Les auteurs de la fin du règne de Louis XIV ne connaissaient manifestement pas cette tragédie, même si tous se nourrissent à la source sénéquienne, reléguant le modèle d'Euripide au second plan.

le librettiste autant que le musicien. Ce renouvellement dans le traitement du sujet pourrait correspondre à une évolution décisive de l'efficace dramatique – imputable tant au déplacement de la scène tragique vers la scène lyrique qu'à l'évolution du goût et de la conception dramatique en quelque quatre-vingts années – comme si la lecture morale imposée par Pierre Corneille cédait le pas à une culture du spectacle. L'enseignement moral de la tragédie n'apparaît plus qu'en filigrane, héritage pâli par la priorité accordée à l'action scénique. L'éblouissement des spectateurs semble reléguer au second plan la dialectique tragique.

La démesure

La démesure de Médée, figure de la passion, s'exprime d'abord, chez Pierre Corneille, à travers l'ego dont l'hypertrophie peut se lire comme une volonté de comprendre le monde, au sens littéral du terme. La mégalomanie de la Médée cornélienne comportait une dimension spectaculaire, d'autant plus séduisante pour les librettistes de la génération suivante qu'elle s'exprimait à travers un langage imagé, hyperbolique et suggestif³, que P. Corneille devait d'ailleurs, presque mot pour mot, à Sénèque.

Plus encore, les manifestations de la passion qui anime Médée ne pouvaient laisser indifférents librettistes et compositeurs. Déjà P. Corneille proposait de la passion de Médée une interprétation quasi-allégorique. En ce sens, il ouvrait la voie à son cadet. La démesure humaine, propice à la personnification – autrement dit, à une extériorisation – se prêtait aisément aux ressources de la scène lyrique, qui ne dédaignait pas la personnification des passions et des hypostases. Ainsi Médée, dans la tragédie de Thomas Corneille, suscite-t-elle une double allégorisation de l'excès passionnel – la Jalousie et la Vengeance, qui apparaissent au troisième acte (scène 6) – tout comme l'Armide de Quinault qui, appelant la Haine et la Rage, confiait à la scène et au geste spectaculaire l'excès d'une passion qui débordait son propre langage et sa propre présence corporelle. Pourtant, les personnifications de la tragédie en musique de Corneille et Charpentier demeurent discrètes, au regard de celles qu'exploitait Quinault quelques années

3 NÉRINE: Dans un si grand revers que vous reste-t-il?

MÉDÉE: Moi,

Moi, dis-je, et c'est assez.

NÉRINE: Quoi! vous seule, Madame!

MÉDÉE: Oui, tu vois en moi seule, et le fer, et la flamme,

Et la terre, et la mer, et l'Enfer, et les Cieux,

Et le sceptre des Rois, et le foudre des Dieux.

(Pierre Corneille, *Médée*, acte I, scène 4).

auparavant. Nulle caractérisation musicale ne vient accentuer la force de la représentation allégorique. En outre, les nombreuses didascalies s'accompagnent de développements musicaux minimaux, et le livret semble excéder la réalité spectaculaire.

Chez Pellegrin et Salomon, la passion de Médée ne donne lieu à aucune personification des passions. La fonction menaçante et annonciatrice ordinairement dévolue aux allégories et aux hypostases repose sur des personnages infernaux (démons, magiciens et furies), non individualisés, et dont la caractérisation musicale demeure collective⁴.

À l'excès de la passion s'ajoutaient la représentation de ses conséquences: la robe empoisonnée consumant la jeune princesse, les furies convoquées par la magicienne, l'embrasement du palais et son écroulement, l'envol final de Médée. Là encore, la référence à l'*Armide* quinaldienne s'impose, notamment dans la scène de l'embrasement et de l'écroulement du palais de Créon.

Magie et spectacle

Comme la magicienne du Tasse, encore, Médée associe, à l'excès de la passion, les pouvoirs de la magicienne, qui appelaient une représentation scénique particulièrement favorable à la scène lyrique. Chez Sénèque, les invocations infernales de la Colchidienne étaient plus volontiers rapportées que présentes sur la scène. Pierre Corneille accentue cette dimension de la légende; la magie occupe une place importante dans sa première tragédie, si on la compare à l'œuvre de son cadet. La Médée de 1639 en appelle aux puissances infernales (acte III, scène 3), et se livre, sur scène, à l'enchantement de la robe destinée à Créüse (acte IV, scène 1). Effet du même pouvoir magique, les chaînes d'Egée prisonnier tombent d'elles-mêmes. Longepierre, œuvrant lui aussi pour la scène tragique, ne dédaigna pas non plus les scènes d'évocation magique. Tirant vraisemblablement parti du souvenir qu'avaient les spectateurs des scènes de magie de l'opéra de Charpentier donné l'année précédente, il n'hésite pas à présenter sur scène l'enchantement de la robe, qui comprend l'invocation aux dieux infernaux et l'apparition de l'ombre du frère sacrifié, figure de la culpabilité de la magicienne (acte II, scène 2):

Dieux cruels! Dieux vengeurs! Je vous évoque tous.
Venez semer ici l'horreur et les alarmes.
Venez remplir ces lieux et de sang et de larmes.
[...]

4 À l'acte II, scène 2, un chœur («Tremble, frémis d'effroi») puis un trio («Des enfers l'empire sombre») réunissent magiciens, magiciennes et démons; à l'acte V, scène 2, Médée (dessus) chante avec trois furies (haute-contre, taille, basse-taille).

On m'exauce. Le Ciel se couvre de ténèbres.
 L'air au loin retentit de hurlements funèbres.
 Tout redouble en ces lieux le silence et l'horreur.
 Tout répand dans mon âme une affreuse terreur.
 Ce palais va tomber. La terre mugit, s'ouvre;
 Son sein vomit des feux, et l'enfer se découvre.
 Quel est ce criminel qui cherche à se cacher?
 Je reconnais Sisyphe à ce fatal rocher
 [...]

Mais quels fantômes vains sortent de toutes parts?
 Que de spectres affreux s'offrent à mes regards?
 Quelle ombre vient à moi? Que vois-je? C'est mon père!
 Quel coup a pu si tôt lui ravir la lumière?
 Chère ombre apprends-le moi? Ma fuite et ma fureur,
 Hélas! t'ont fait sans doute expirer de douleur.
 Tends-moi les bras du moins... Mais quelle ombre sanglante
 Se jette entre nous deux, terrible et menaçante?
 De blessures, de sang, couvert, défiguré,
 Ce spectre furieux paraît tout déchiré.
 C'est mon frère. Oui; c'est lui; je le connais à peine.
 Ah! pardonne, chère ombre à ma rage inhumaine.
 Pardonne! L'amour seul a causé ma fureur.
 Il fut ton assassin, il sera ton vengeur,
 Et saura t'immoler de si grandes victimes,
 Qu'il obtiendra de toi le pardon de ses crimes.
 Le sang... Tout disparaît; tout fuit devant mes yeux.
 Trisiphone avec moi reste seule en ces lieux.
 Noire fille du Styx, furie impitoyable,
 Ah! cesse d'attiser mon courroux effroyable;
 Calme de tes serpents les affreux sifflements.
 [...]

J'ordonne. Obéissez, sombres divinités!...
 Le charme a réussi, poursuivons ma vengeance.

Bien qu'il ait travaillé pour la scène lyrique, Thomas Corneille dédaigne plusieurs éléments spectaculaires présents chez son aîné. La disparition du personnage du vieux roi d'Athènes, remplacé par le jeune Oronte, lui interdisait d'ailleurs les scènes de prison, la représentation des chaînes et celle du fantôme qui se substitue chez le cadet des Corneille au vieux roi d'Athènes.

La tragédie de *Pellegrin* rompt plus radicalement encore avec l'héritage cornélien, qui semblait pourtant offrir des possibilités scéniques privilégiées. L'empoisonnement de la robe a lieu pendant l'entracte, alors que Longepierre, écrivant pour la scène tragique, n'avait pas hésité à y consacrer une scène. La baguette magique elle-même, mentionnée par les deux Corneille et par Longepierre, a disparu du livret de *Pellegrin*: devenue un attribut du personnage, elle n'a plus guère de

raison d'être mentionnée. Si la baguette n'est plus qu'un accessoire, c'est qu'elle a perdu toute fonction magique, et notamment la représentation symbolique de la nécromancie, que les deux Corneille prêtaient à Médée: Pellegrin supprime les cercles tracés par Médée au moyen de la baguette et il n'est plus besoin de baguette magique pour empoisonner la robe de la jeune rivale.

Au-delà de l'évolution de l'exploitation dramaturgique du thème de la magie, on peut s'interroger sur les motifs de son éviction amorcée par Thomas Corneille et confirmée par Pellegrin, qui paraissent dédaigner une thématique lyrique idéale. L'évolution du statut culturel de la magie explique partiellement cette réévaluation du caractère de Médée. En effet, la condamnation classique de Médée reposait non seulement sur ses actes meurtriers et les circonstances qui les amènent, mais aussi sur le statut moral de la magicienne. La magie de Médée formait, chez Corneille, la partie la plus noire du caractère de la princesse de Colchide; sa présence dans le drame corinthien servait la condamnation de la femme assassine. Dans un environnement classique héritier du Concile de Trente, la figure de la magicienne représente l'envers abhorré de l'humanité. Magie et enfer sont liés par le statut moral qui les confond, mais aussi dans l'imaginaire scénique de l'opéra, qui assimile toute forme de pouvoir surnaturel à celui des divinités infernales, et replie la dramaturgie de la magie sur celle des enfers. En témoigne la confusion constante, dans le traitement dramaturgique de la légende de Médée, entre enfers et nigromancie, alors même que la nigromancie est un ajout notoire à une tradition mythographique qui lui est très largement antérieure. Cette confusion entre enfer chrétien, la nigromancie médiévale et d'autres formes de magie, qu'on lit notamment dans les didascalies de Thomas Corneille⁵, était pain béni pour les librettistes d'opéra, qui ont assimilé la magie à l'un des lieux privilégiés de la manifestation du merveilleux que sont notamment les enfers de la tragédie en musique. Cet envers de l'humanité se présente comme un lieu de décompensation idéal, celui de la prononciation ou de la révélation des oracles, de la prédiction de l'avenir, de la manifestation d'une puissance supérieure aux hommes. En outre ces mondes souterrains étrangers au modèle de la nature autorisaient le déploiement de la «vraisemblance merveilleuse» spécifique à l'opéra⁶, tandis que la parole collective et indistincte des fantômes et des furies appelait une écriture chorale et des danses bienvenues dans les divertissements.

5 Ainsi dans l'acte IV, scène 6: «Elle fait un cercle en l'air avec sa baguette et aussitôt on voit des fantômes sous la figure de femmes agréables.» Corneille, *Médée*, *op. cit.*, p. 63.

6 Sur cette notion de «vraisemblance merveilleuse» et plus généralement de «merveilleux de représentation» qui caractérise l'opéra classique français, voir Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004 («La pensée programmatique de l'opéra et le monde merveilleux. La préface d'*Hippolyte et Aricie* ou la critique de *Phèdre*», p. 137, et «Du merveilleux et du sublime: nature lacunaire, surnature, contre-nature», *id.*, p. 197-210).

Ainsi la magie à proprement parler est-elle entièrement évacuée de la tragédie de Pellegrin. Plutôt qu'un refus d'une ressource spectaculaire, on y peut lire une évolution culturelle. Alors qu'elle conservait chez Pierre Corneille un statut de mal absolu, la magie semble devenue irreprésentable ou obsolète dans l'esprit d'un librettiste du XVIII^e siècle naissant. Seule demeure l'iconographie mythologique, ce char de Médée dans lequel on reconnaît sans peine un topos scénographique plus que la représentation d'une magie qui n'intéresse plus le poète ni pour sa valeur dramatique, ni même pour les ressources qu'elle offrait dans l'économie dramaturgique.

Les topoi scénographiques ou le débordement du spectacle

Inversement, le geste scénique semble, chez Pellegrin, excéder la légende de Médée, comme si l'esthétique de la tragédie en musique des années 1710 imposait certains passages obligés, notamment dans les divertissements. On dénombre en effet chez Pellegrin quantité de topoi absents non seulement des tragédies sur le même thème, mais aussi de la tragédie en musique de Thomas Corneille et Charpentier. La scène d'enchantement introduite au troisième acte, emprunt direct à l'*Armide* de Quinault⁷, met en scène Jason, qui voit apparaître un brillant palais. Cette modification de la légende permet l'introduction, très tôt dans l'acte, du divertissement qui fait intervenir une troupe de démons transformés en Amours, en Nymphes, en Jeux et en Plaisirs. Créüse, amplement réhabilitée dans cette tragédie, vient tirer Jason de cette dangereuse illusion et lui rappeler le danger que représente Médée.

Le thème de l'égarement, qui s'impose à la fois dans le monde tragique et sur la scène lyrique, est ajouté par Pellegrin à la tradition mythographique dont il était absent. L'égarement est ici spectaculaire et ressortit plus à une tradition de mise en scène de la duperie (dont *Atys* est un exemple présent dans toutes les mémoires), que de la scène de folie engendrée par la passion (dont les modèles, pour la génération de Pellegrin, seraient à la fois le *Roland furieux* et l'*Oreste* d'*Andromaque*). Chez Thomas Corneille, Créon, égaré, croit voir Médée et tue le jeune Oronte; chez Pellegrin, croyant voir Médée, il tente de tuer Créüse, mais Jason arrête son bras. Enfin, plus généralement, les divertissements de Pellegrin trahissent une concession à la scène, et n'entretiennent pas le lien de nécessité à l'intrigue qu'ils semblaient conserver chez Thomas Corneille. Le stéréotype paraît plus proche. Corneille et Pellegrin tirent tous deux parti du versant politique de l'épisode

7 Cet épisode rappelle l'enchantement éphémère d'Ubalde et du chevalier danois par Mélisse et Lucinde, au quatrième acte d'*Armide*.

corinthien, qui offre à leurs musiciens la possibilité d'écrire pour le chœur, d'introduire des danses, tandis que l'expression stéréotypée de la louange, celle de l'hymne à l'amour précédant les noces de Jason et Créüse ou encore celle de l'affirmation de la confiance dans le gouvernement de Créon, présentent les poncifs idéaux pour l'écriture chorale des divertissements. Néanmoins, la comparaison des sujets de divertissement chez Thomas Corneille et chez Pellegrin donne à voir un écart significatif, qui correspond précisément à l'introduction d'un topos scénographique. À la fin de la septième scène du quatrième acte, alors que «le théâtre représente le rivage de la mer, le port et la ville de Corinthe dans le fond», Nérine, confidente de Médée, annonce l'entrée de matelots qui escorteront Médée. Le divertissement, qui occupe la scène 8, enchaîne danses et petits airs solistes, et se termine par une brève mais violente tempête. Tous les poncifs de l'écriture littéraire et musicale des tempêtes sont ici réunis. Un «prélude pour toutes les basses» introduit l'orchestre complet, qui précède le chœur de matelots, marqué «très vite»:

Quel bruit! Quels vents! Ciel! Quel affreux orage!
 Les flots frémissant de courroux,
 Sont prêts d'engloutir le rivage.
 Dieux! Le tonnerre gronde, il nous menace tous,
 Sauvons-nous.

L'introduction d'une tempête garantissait dans une certaine mesure le succès auprès du public de l'Académie royale dans les premières années du XVIII^e siècle. Elle demeure dramatiquement faible, et n'est qu'indirectement reliée à l'intrigue principale. Écart, encart dans la légende, entorse à la mythologie, ce divertissement fut probablement écrit en fonction de la musique qu'il appelait.

Le cinquième acte de *Médée et Jason* offre une autre illustration du recours du librettiste aux topoi d'une écriture pensée en fonction de la scénographie. La destruction du palais de Créon, action spectaculaire s'il en est, semble un lieu commun de l'opéra; d'autant plus qu'elle paraît moins la conséquence d'une action maléfique qu'une véritable catastrophe naturelle. La scène se découpe en trois moments dramatiques distincts, qui recourent tous trois à des lieux communs de la scène lyrique. Le premier est celui de l'aveuglement de Créon et de la tentative de meurtre de sa propre fille, dramatisé par les effets dynamiques et illustratifs de l'orchestre qui ponctuent son air en *so*/mineur de batteries et de fusées; le deuxième est celui de l'impuissance des deux amoureux devant les Enfers qui engloutissent d'abord le père, puis la fille; le troisième, enfin, repose sur l'effondrement du palais. Introduit par une «symphonie souterraine et funeste» en *fa* majeur, à C barré, le chœur, ponctué par les batteries de tonique de l'orchestre, crie son désarroi: «Dieux! Quel mugissement sort du sein de la terre! Quels feux embrasent ce palais! Le ciel fait gronder le tonnerre; faut-il que nos malheurs

ne finissent jamais!» Le vocabulaire littéraire et musical fait apparaître cet effondrement comme un tremblement de terre, une catastrophe orchestrée par le destin, et non comme l'effet direct d'une magie maîtrisée. N'était la tonalité de *fa* majeur, véritable signature du statut infernal de la magicienne, tout laisserait à penser qu'il s'agit d'une tempête maritime ou d'un tremblement de terre d'opéra-ballet.

Ces deux scènes à grand spectacle illustrent l'usage de stéréotypes d'écriture littéraire et musicale qui semblent distordre la légende de Médée au profit d'une écriture pour la scène. En un sens, l'action spectaculaire a remplacé la dialectique tragique; mais ce constat d'évolution demande à être nuancé. Tout d'abord, la mutation de la lecture que propose Pellegrin n'est imputable ni à la seule évolution du goût en quelque quatre-vingts années ni à l'économie dramatique de la scène lyrique et à ses divergences par rapport au modèle tragique. L'important écart existant entre Thomas Corneille et Pellegrin suffit à le prouver; la dramaturgie de l'opéra ne légitime seule ni la modification de la lecture de la légende ni celle du rapport entre verbe et scène.

La relation apparemment plus lâche qu'entretient le livret de Pellegrin à la légende – au regard des lectures classiques qui l'ont précédé – demande lui aussi à être reconsidéré. Certes, la peinture des caractères illustre une simplification et une standardisation de la géographie amoureuse et, avec elle, de la distribution des caractères en fonction des rôles dramatiques. Elle montre aussi, à travers l'évolution du personnage de Créüse, un nouveau rapport à la transcendance des personnages. La jeune princesse, moralement indifférente, puis accablée de culpabilité, mais toujours dramatiquement secondaire chez les prédécesseurs de Pellegrin, semble chez ce dernier contenir sa propre histoire, plus qu'elle ne la subit de l'extérieur. Les enjeux dramatiques révèlent, avec cet exemple, une réelle évolution de la pensée, et ne se limitent pas à un relâchement de la pensée tragique au profit du grand spectacle.

Langage et représentation

Ce songe nouvellement attribué à Créüse, qui témoigne d'une évolution de la peinture des caractères, appelle une réflexion sur l'intériorisation de la scène. Alors même que *Médée et Jason* semble imposer un modèle d'extériorité et illustrer l'éclatement expressif caractéristique de la scène lyrique, l'utilisation du songe invite à explorer les liens entre spectacle et langage.

L'intériorisation du spectacle allait de soi dans la tragédie déclamée; l'importance dramatique des récits en témoigne, tout comme les scènes d'enchantement des *Médée* de Pierre Corneille et de Longepierre. Dans la tragédie en musique de Pellegrin, l'extériorité semble d'abord dominer, jusque dans l'écriture musicale, qui exploite tous les poncifs spectaculaires ajoutés par le librettiste à la légende.

Pourtant, même si la dimension scénique et visuelle semble primer sur la lecture tragique et l'exploitation de la légende, ce déploiement scénique entretient avec le langage un lien traditionnel. Non seulement l'intériorisation du spectaculaire n'est pas évacuée, mais le spectacle est agencé à partir du langage, qui le permet et le met en valeur.

L'évocation

Dans les tragédies de Pierre Corneille et de Longepierre, la magie de Médée passait par l'évocation. En dépit de l'importance des scènes que lui consacrent ces deux auteurs, la magie, comme toutes les manifestations de la fureur et des pouvoirs surhumains de Médée, passait par le prisme du langage: présente ou rejetée hors de la scène, elle n'était jamais représentée au sens où elle pouvait l'être sur la scène lyrique. Dans un opéra aux moyens expressifs diversifiés, la représentation prend un autre sens. Décors changeants avec les lieux, machines, accessoires multipliés permettent, matériellement, la représentation des scènes magiques que la vraisemblance merveilleuse propre à l'opéra autorise plus volontiers que la vraisemblance tragique du théâtre classique⁸.

Bien que Thomas Corneille et Pellegrin proposent une véritable représentation de la magie, l'évocation demeure, et avec elle, le primat du langage dans la construction du drame. Ainsi du songe de Créüse. Pellegrin et Salomon tirent un profit dramatique, dramaturgique et scénographique de ce songe qui apparaît d'abord sous la seule forme du langage.

Le bref récit du songe, qui rapporte une action située hors de la scène (en l'occurrence, dans l'esprit de Créüse endormie) ressortit à une esthétique de la parole particulièrement appréciée dans l'opéra, et rappelle les scènes de prophétie. Tel que Pellegrin et Salomon l'insèrent dans l'économie tragique, ce songe entretient d'évidents rapports avec le monologue et avec une conception performative du langage. Pellegrin en retire un indéniable profit dramatique. Le déplacement du songe permet un changement radical d'éclairage sur le personnage de Créüse, qui parvient à une lucidité qu'aucun auteur précédent ne lui accordait, et contribue à lui donner une véritable dimension tragique. Il modifie aussi le rapport au temps, puisque la scène suivante vient confirmer la prémonition. Ce type d'anticipation, commun dans la tragédie comme dans l'opéra, facilite la construction dramatique par la mise en abyme, qui donne une profondeur nouvelle à l'arrivée de Médée. Elle permet aussi d'attacher le public à la suite des événements, le songe suscitant à la fois une curiosité vis-à-vis de ce qui va suivre (vérification de la valeur prémonitoire) et une inquiétude.

8 Voir Kintzler, «Du merveilleux et du sublime», dans *Théâtre et opéra à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 197-210.

Enfin, une telle anticipation permet à Pellegrin et Salomon de jouer sur la multiplicité des moyens d'expression de la tragédie en musique. L'entrée de Médée est d'abord évoquée, puis représentée; le langage opère ici une double redondance vis-à-vis de la représentation scénique: non seulement Créüse annonce l'arrivée de Médée, mais elle la commente au moment où Médée descend des cieux, selon un procédé de redoublement sémantique entre livret et scène caractéristique de l'opéra.

La superposition du langage chanté et du geste scénique qu'on observe dans ces deux scènes relève d'un procédé caractéristique de l'opéra; mais dans le cas présent, cette dualité expressive se double d'une relation pléonastique entre livret et scène, dans la mesure où la description est concomitante au geste, puisque Créüse, après l'avoir annoncée, commente l'entrée de Médée.

Cette relation n'est pas exceptionnelle sur la scène lyrique, qui associe, à la tradition des oracles et des songes, des procédés de redondance dramaturgique. Cependant, dans le cadre d'une réflexion sur les liens entre dimensions verbale et spectaculaire, on peut se demander si l'élément verbal, par sa rigueur dramatique, par sa précision et par l'inquiétude et la curiosité qu'il suscite dans l'esprit du spectateur, ne se substitue pas en partie à l'action scénique: dès lors que Créüse a relaté ce songe, la force spectaculaire et dramatique de l'entrée de Médée est assurée. Les déploiements de machines, les fastes du décor répondent à ce qu'a peint le seul langage, et leur efficacité réside moins dans leur qualité réelle qu'en ce qu'ils confirment la valeur prémonitoire du songe. Autrement dit, le char de feu entouré de démons et de magiciens peut n'exister qu'à l'état suggestif; son effet spectaculaire est assuré par anticipation, et sa qualité de char de feu, précisée par le langage. De même que la seule représentation scénique ne permet pas toujours de distinguer, par exemple, la personnification d'un Tourment de celle d'une Crainte⁹ – et que la lecture du livret permet alors au spectateur de lever les imprécisions de la représentation, la représentation pourrait s'appuyer ici sur le langage, au sens où l'évocation du char de Médée permet à la fois de l'identifier et de le craindre. L'anticipation et la superposition du verbe au spectacle garantirait à ce dernier son efficacité visuelle.

9 Cet exemple se fonde sur une réflexion orale de Raphaëlle Legrand lors d'une séance de travail sur le statut du livret organisée dans le cadre du GRIMAS.

Langage et décors

Poursuivant cette investigation, on peut s'interroger sur la validité d'une telle complémentarité en ce qui concerne les décors des deux tragédies en musique. Le livret de Pellegrin présente peu de didascalies, et pratiquement pas d'indications de décor¹⁰. Celui de Thomas Corneille, au contraire, proposait une fin très spectaculaire, qui tranchait avec la lenteur dramatique et le pathétique des caractères. À la toute fin de l'opéra, après l'ultime confrontation des époux au cours de laquelle Médée désigne Jason comme premier coupable, une brève symphonie en *si* bémol majeur clôt la tragédie en musique, tandis que, selon le livret imprimé:

Médée 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 une pluye de feu¹¹.

On est ici dans le domaine des images, plus que dans celui de la tragédie.

Les indications de Corneille étaient techniquement réalisables sur la scène de l'Académie royale; leur enchaînement l'est moins, et la représentation de l'incendie du palais s'appuyait nécessairement sur le changement de toiles de fond. On peut se demander, face à un tel déploiement, si l'efficacité d'une telle scénographie repose sur sa réalisation matérielle, sur le pouvoir d'évocation du livret qui se superposerait à la représentation effective, ou sur le pouvoir suggestif du recours à des images connues, part de la mémoire visuelle collective. Une telle description évoque en effet l'imaginaire de Jacques Callot, et notamment ses *Tentations de saint Antoine*, alors très connues du public. La paternité n'est pas directe, mais confirme la familiarité des hommes du temps avec la représentation visuelle de scènes apocalyptiques à grand spectacle. On réalisait sans difficulté des toiles de fond suggestives, mais la référence culturelle pouvait, ici encore, prolonger la scène d'opéra, en ce qu'elle permettait d'identifier l'action à travers le décor peint.

Ces indications de décor demeurent fidèles à une approche tragique, ou du moins à une fonction tragique du langage. Si, dans la tragédie, le langage se substituait partiellement à la représentation – ne serait-ce que par la place centrale qu'occupaient les scènes d'évocation dans les tragédies de Médée –, la scène lyrique n'opère qu'un déplacement minimal de cette fonction verbale. Le langage

10 Les éditions consultées sont celles de 1713, 1722 et 1736; les indications de décor et les didascalies y sont presque identiques.

11 Thomas Corneille, *MEDEE, | TRAGEDIE. | EN MUSIQUE, | REPRESENTÉE | PAR L'ACADEMIE ROYALE | DE MUSIQUE. [...]*, Paris, Christophe Ballard, 1693, p. 79.

supplée aux insuffisances du spectacle, ou renforce les effets scéniques. Ainsi, bien que la *Médée et Jason* de Pellegrin, souvent décriée, fasse de larges concessions au spectaculaire, au point de faire d'importantes entorses à la tradition mythographique et de rompre avec la lecture classique du personnage éponyme, Pellegrin conserve une fonction éminemment tragique du langage, marquée par la relation de complémentarité entre verbe et geste, par le rôle dramatique et scénique accordé à l'allusion et à l'évocation, et par le renforcement de l'effet dans l'esprit du spectateur au moyen du langage. Le langage conserve un rapport premier et immédiat au sens et s'impose encore comme maîtrise, origine et détermination de l'action scénique.