

LA « TRAGÉDIE » D'ÉSON AU CHANT I DES ARGONAUTIQUES DE VALÉRIUS FLACCUS

L'influence des poètes tragiques, et notamment de Sénèque, sur les *Argonautiques* de Valérius Flaccus, longtemps sous-estimée, commence à être davantage reconnue et mieux évaluée dans le contexte actuel d'essor spectaculaire des études sur cet auteur. On dispose notamment d'études approfondies sur les réminiscences sénéquiennes dans certains chants en particulier, comme celles de S. Grewe¹ pour les chants V et VIII ou de D. Galli² pour le chant I. Mais ces travaux n'envisagent que l'emprunt de motifs ponctuels de telle ou telle tragédie dans tel ou tel épisode de l'épopée de Valérius : c'est davantage de l'influence des tragédies (et plus précisément, de certaines d'entre elles) que de la présence du tragique qu'il est question. Or certains critiques ont reconnu à cette épopée une couleur tragique qui ne se réduit pas à l'influence ponctuelle de quelques intertextes, mais peut englober celle-ci³. Il est donc pertinent de poser le problème du tragique sous un angle plus large, en ne s'en tenant pas exclusivement à une intertextualité « directe », mais en élargissant l'investigation à des ressorts dramatiques ou à des éléments thématiques plus larges qui contribuent à cette « ambiance tragique » ressentie par certains critiques de façon semi-intuitive. Il convient aussi de préciser la place exacte de cette couleur tragique dans le projet poétique d'ensemble de l'œuvre.

Quant on parle de la présence du tragique dans l'épopée de Valérius Flaccus, c'est en général aux derniers chants, ceux où apparaît Médée, que

1. « Der Einfluss von Senecas *Medea* auf die *Argonautica* des Valerius Flaccus », dans U. EIGLER, E. LEFÈVRE, *Ratis omnia uincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*, München, 1998, p. 173-190.

2. « Influssi del *Thyestes* di Seneca nel libro I degli *Argonautica* di Valerio Flacco », *Aev. Ant. N. S.* 2 (2002), p. 231-242.

3. Cf. J. DELZ, « Zur Neubewertung der lateinischen Epik flavischer Zeit », dans *Aspetti della poesia epica latina*, Lugano, 1995, p. 147-148 : « Valérius Flaccus m'a séduit [...] par une profonde atmosphère de sérieux, à la limite du tragique, qui fait tellement défaut à son modèle principal, les *Argonautiques* hellénistiques, plus superficielles, d'Apollonios de Rhodes. »

l'on pense ⁴. En dehors des chants VII et VIII, la critique s'est peu intéressée à cette problématique : citons simplement un article de R. Garson partiellement consacré à l'influence tragique dans l'épisode de Cyzique au chant III ⁵, dans lequel l'auteur met très bien en lumière le travail de réélaboration dramatique et tragique effectué par le poète flavien à partir du récit d'Apollonios de Rhodes. C'est dans le prolongement de cette analyse que je voudrais me pencher à présent sur la série d'épisodes du chant I mettant en jeu le destin d'Éson, le père de Jason : des passages souvent étudiés séparément, notamment sous l'angle de l'intertextualité, mais que l'on n'a jamais vraiment tenté de mettre en relation les uns avec les autres pour faire apparaître la cohérence qui se dégage de cet ensemble. Je voudrais montrer que cette série d'épisodes a été délibérément conçue par le poète comme une véritable tragédie qui se développe en contrepoint de ce que j'appellerai « l'axe épique » du chant I (c'est-à-dire les préliminaires de l'expédition argonautique) ; les réminiscences sénéquiennes relevées par les commentateurs ne sont donc qu'un élément d'un dispositif plus vaste. Je voudrais aussi suggérer que cette couleur tragique ne relève pas d'un effet pathétique ponctuel, mais s'intègre dans le projet poétique d'ensemble de l'œuvre.

1. Une structure tragique

Dans la phase finale du chant I, l'enjeu dramatique du récit se dédouble. Il y a, d'une part, l'intrigue principale centrée sur le départ de Jason et de ses compagnons (fondée sur la trame narrative d'Apollonios), qui couvre ce premier chant jusqu'au v. 692. Mais en contrepoint, Valérius a ajouté un second axe thématique dont l'aboutissement occupe les vers 700 à 850 (c'est-à-dire la fin du chant) : le destin des parents de Jason ; une partie de la légende dont Apollonios ne parlait pas, et pour lequel Valérius s'est appuyé sur d'autres sources, avec sans doute une large part d'invention personnelle ⁶. Ces deux lignes de l'intrigue sont en fait étro-

4. Pour un aperçu général de la question, voir F. RIPOLL, « L'inspiration tragique au chant VII des *Argonautiques* de Valérius Flaccus », *REL* 82 (2004), p. 187-208 et « Jason héros épique et tragique au chant VII des *Argonautiques* de Valérius Flaccus », *Vita Latina* 169 (2003), p. 70-82.

5. « Some Critical Observations on Valerius Flaccus' *Argonautica* I », *CQ* 14 (1964), p. 267-270.

6. Sur cet épisode final, voir principalement M. SCAFFAI, « Il tiranno e le sue vittime nel I. I degli *Argonautiche* di Valerio Flacco », dans *Scritti in memoria di A. Ronconi*, 1986, p. 233-261 ; A. PERUTELLI, « Pluralità di modelli e discontinuità narrativa : l'episodio della morte di Eson in Valerio Flacco (I, 747 sgg.) », *MD* 7 (1982), p. 123-140 ; S. FRANCHET d'ESPÈREY, « Une étrange descente aux Enfers : le suicide d'Éson et Alcimédé (Valerius Flaccus, *Arg.*, I, 730-851) », dans *Res Sacrae, Hommages à H. Le Bonniec*, Bruxelles, 1988, p. 193-197 ; G. MANUWALD, « Der Tod

tement entremêlées depuis le début du chant jusqu'aux vers de transition 693-699, à partir desquels divergent les destinées des deux héros, Jason et son père⁷ : l'épisode du suicide d'Éson, largement développé pour lui-même, occupe alors toute la fin du chant. Mais si l'on reprend en amont tous les épisodes dont l'enchaînement conduit directement jusqu'à ce suicide, on peut, sans forcer le moins du monde le texte, dégager dans cet ensemble trois grands mouvements dramatiques correspondant à ce que les théoriciens de l'Antiquité tardive appelleront protase, épitase et catastrophe⁸ (et que les Modernes appellent exposition, nœud et dénouement) ; c'est par commodité que nous emploierons ici les termes d'« actes ». Or ces trois « actes » peuvent à leur tour se découper en neuf « scènes » (plus un épilogue), en prenant en compte comme seul critère de délimitation les apparitions ou disparitions de personnages. Le découpage est le suivant :

I. Les préliminaires de l'expédition : mise en place du drame (22-90).

1) 22-37 : délibération intérieure de Pélias cherchant un moyen de se débarrasser de Jason.

2) 38-63 : discours de Pélias à Jason pour lui confier la mission d'aller chercher la Toison.

3) 64-90 : délibération intérieure de Jason en proie au doute sur la conduite à tenir ; résolution d'affronter les épreuves ; prière à Junon et à Pallas pour demander leur appui.

II. Le départ : nœud du drame (149-349).

1) 149-162 : nouvelles inquiétudes de Jason ; décision d'emmener avec lui Acaste, le fils de Pélias, pour que ce dernier fasse des vœux en vue du succès de l'expédition.

2) 162-183 : rencontre de Jason et d'Acaste ; discours de Jason pour persuader Acaste de l'accompagner ; acceptation spontanée et enthousiaste de ce dernier.

3) 315-349 : adieux de Jason à ses parents.

III. La mort des parents de Jason : le dénouement du drame (700-826).

1) 700-729 : fureur de Pélias apprenant que Jason a emmené son fils ; décision de se venger sur les parents du héros.

der Eltern Jasons. Zu Valerius Flaccus, *Arg.* I, 693-850 », *Philologus* 144 (2000), p. 325-338.

7. Sur le personnage d'Éson, voir en outre O. FUÀ, « Il rifacimento eroico di Esone in Valerius Flacco : l'addio a Giasone (I, 320-47) », *GIF* 39 (1986), p. 267-273, et sur Alcimédé, voir P. DRÄGER, « Jasons Mutter. Wandlung von einer griechischen Heroine zu einer römischen Matrone », *Hermes* 123 (1995), p. 470-489.

8. Voir à ce propos Chr. NICOLAS, « Fins d'actes et fins de scènes dans les comédies de Térence lues par Donat », dans *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, Lyon, 2007, p. 595-620.

2) 730-751 : évocation de l'ombre de Créthée, père d'Éson, par Éson et Alcimédé : mise en garde du défunt à son fils contre les projets de Pélias et exhortation à la mort volontaire.

3) 752-826 : choix du suicide par le couple ; poursuite des rites magiques ; malédiction d'Éson contre Pélias ; suicide des parents de Jason ; irruption des sbires de Pélias qui massacrent le jeune fils d'Éson.

Épilogue : descente d'Éson et d'Alcimédé aux Enfers (827-850).

On voit qu'il est possible, sans forcer l'interprétation, de retrouver dans cet ensemble les principaux éléments structurels d'une tragédie. De plus, on constate que, mis à part le massacre du petit Promachos par les hommes de Pélias (qui ne pourrait être représenté théâtralement que par un récit de messenger) et l'épilogue « surnaturel » (qui pourrait être évoqué par un *deus ex machina*), l'ensemble se prête tout à fait à une représentation dans les conditions du théâtre antique : il n'y a jamais plus de trois personnages parlants « sur la scène⁹ », et trois acteurs pourraient parfaitement se partager les six « rôles parlants » (Jason, Pélias, Acaste, Éson, Alcimédé, le fantôme de Créthée). À cela s'ajoutent une unité de temps (tout se passe dans l'espace d'une journée¹⁰) et surtout (parce que cela est un trait plus spécifique de la représentation dramatique que de l'épopée), une relative unité de lieu, puisque l'ensemble met en jeu deux espaces seulement, assez proches : le palais royal d'Iolcos pour les premier et troisième « actes »¹¹, le rivage pour le deuxième). Certes, ces éléments de *dispositio* permettent de parler ici de structure dramatique, mais ne suffisent pas en eux-mêmes à conférer au récit une couleur tragique. Il faut pour cela y ajouter des éléments thématiques que nous allons spécifier à présent.

2. Des thèmes tragiques

Un examen attentif de cette série d'épisodes met en lumière un certain nombre d'ingrédients dramatiques qu'une connaissance empirique du corpus tragique antique permet de caractériser comme typiques de la tragédie, même si d'autres genres (et notamment l'épopée) peuvent les emprunter à l'occasion : mais c'est leur accumulation qui est ici significative et permet de parler d'une « couleur » tragique. Ces ingrédients sont les suivants :

9. Cf. Horace, *De arte poetica*, 192 : *nec quarta loqui persona laboret*.

10. Voir G. LIBERMAN, *Valérius Flaccus*. Argonautiques, *chants I-IV* (CUF), Paris, 1997, p. LII.

11. Sur la question de la localisation du dernier épisode, voir F. SPALTENSTEIN (*Commentaire des Argonautica de Valerius Flaccus [livres 1 et 2]*, Bruxelles, 2002, ad I, 752), qui estime, avec raison me semble-t-il, que le cadre de cette scène doit être un appartement privé d'Éson situé dans le palais.

- Un enchaînement rigoureux de causes et d'effets. La mission mortelle imposée par Pélias inspire à Jason l'idée d'emmener Acaste en « otage » (153-154¹²), ce qui déclenche en réaction la vengeance du roi contre Éson (723-724), laquelle entraîne le suicide des parents et la mort du plus jeune fils. Ce qu'il faut souligner ici, c'est que ce *nexus causarum* doit certainement beaucoup à l'invention de Valérius : rien dans les sources grecques connues ne semble conférer à l'enrôlement d'Acaste le rôle central de « pivot » logique de tout l'ensemble qu'il a chez le poète flavien¹³. Ce souci de renforcer la motivation logique des événements est du reste une préoccupation constante de ce poète, qu'on retrouve à la fois dans la « tragédie » de Cyzique au chant III¹⁴ et dans celle de Médée¹⁵ au chant VII.

- Une « erreur » tragique. Jason croit assurer la sécurité de son expédition en prenant Acaste avec lui, mais il oublie de songer aux représailles possibles du père de ce dernier sur ses propres parents¹⁶. Le tyran est certes coupable du crime final (ἄδικημα), mais le héros porte une part de responsabilité objective du fait de son ἀμαρτία¹⁷. Il n'est pas dans mon

12. Le but est de contraindre Pélias à faire lui aussi des vœux pour le succès de l'expédition afin d'assurer le salut de son propre fils, comme le fera Éson pour le salut de Jason.

13. Voir sur ce point D. GALLI, « Le fonti di Valerio Flacco nel libro I degli *Argonautica* », *GIF* 57 (2005), p. 131-155. L'auteur est d'avis (p. 144-145) que Valérius n'a pas tout inventé ici, mais reconnaît qu'aucun témoignage ne permet d'appuyer cette hypothèse.

14. Le sort funeste de Cyzique est présenté comme le châtement d'une offense envers Cybèle chez Valérius (III, 2021), alors qu'il apparaît comme un simple « coup du sort » chez Apollonios (I, 1030). L'univers de Valérius est en fait beaucoup moins « absurde » que celui d'Apollonios, contrairement à ce que l'on a dit parfois (cf. S. FRANCHET D'ESPÈREY, « L'univers des *Argonautiques* est-il absurde ? », dans *Ratis omnia uincet. Neue Untersuchungen...*, *op. cit.* [n. 1], p. 213-216).

15. Un bon exemple de renforcement du *nexus causarum* sur fond d'allusion intertextuelle tragique est offert par la façon dont Valérius motive l'intervention de Vénus au chant VI. Alors que chez Apollonios (III, 76-79), la déesse intervient simplement en réponse à la requête d'Héra, Valérius lui prête l'arrière-pensée de se venger de la descendance du Soleil par Médée interposée (VI, 468), ce qui renvoie à la motivation de cette même Vénus... dans la *Phèdre* de Sénèque (*Phaedr.*, 124).

16. Il n'y pense que trop tard, aux v. 693-699, qui fournissent la transition avec le récit de la mort des parents (indépendamment de la vraisemblance psychologique, qui n'est pas première ici : ces vers n'ont qu'une fonction de pure transition narrative, et non de caractérisation psychologique).

17. Sur la question de la « faute tragique » dans l'épopée latine, voir J. L. MOLES, « Aristotle and Dido's *hamartia* », *G&R* 31 (1984), p. 48-54 ; « The Tragedy and Guilt of Dido », dans *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol, 1987, p. 153-161. Sur la notion d'ἀμαρτία en général, voir T. C. W. STINTON, « *Hamartia* in Aristotle and Greek Tragedy », *CQ* 25 (1975), p. 221-254.

propos de revenir ici sur la question oiseuse de la caractérisation morale de Jason, sur laquelle beaucoup de remarques hors sujet ont été faites¹⁸ : il me suffira de rappeler ici la position aristotélicienne selon laquelle, même en l'absence d'une culpabilité morale, une simple erreur intellectuelle suffit à entraîner une forme de responsabilité tragique, comme l'illustre le cas d'Œdipe.

– Des traits d'ironie tragique¹⁹ : Alcimédé implore la Mort de ne pas la laisser survivre au décès éventuel de son fils (326-327), alors que l'issue fatale est pour elle plus proche encore qu'elle ne le pense ; par ailleurs, elle appréhende de longues journées d'attente et d'anxiété (329-330) qu'elle n'aura pas le temps de connaître : on peut dire que le Destin apporte aux angoisses de la mère une issue qui va au-delà de ses vœux. De son côté, Éson prie Jupiter de le laisser vivre assez longtemps pour assister au glorieux retour de son fils (344-347), alors que ses heures sont comptées : cette fois au contraire, le destin prend franchement le contrepied des souhaits du personnage. Dans les deux passages en tout cas, le lecteur qui connaît la vulgate légendaire (même si la mort d'Éson et d'Alcimédé ne figure pas chez Apollonios²⁰) peut apprécier la façon dont le Destin démentira les vains souhaits des parents de Jason.

– Une confrontation antithétique entre un Pélias remodelé sur le modèle des tyrans de tragédie et de déclamation²¹, et une double figure héroïque (Jason / Éson), représentant deux types d'héroïsme complémentaires. On pense un peu à l'antithèse Lycus / Hercule dans l'*Hercule Furieux* de Sénèque.

– Une couleur stoïcienne dans le suicide d'Éson²² mettant en œuvre un « tragique de l'admiration » qui s'apparente à certains égards à l'*Hercule*

18. Voir à ce sujet les saines remarques de F. SPALTENSTEIN, *op. cit.* (n. 11), p. 262-263.

19. Sur l'usage de l'ironie tragique dans l'épopée latine, voir notamment F. MUECKE, « Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido », *AJP* 104 (1983), p. 134-155.

20. Elle est en revanche bien connue des mythographes (cf. Ps.-Apollod., I, 9, 27 ; Diodor., IV, 50).

21. Le personnage n'est pas nettement caractérisé chez Apollonios ; Valérius semble s'être surtout souvenu de la quatrième *Pythique* de Pindare dans le début du chant. Mais il a accentué en Pélias les traits constitutifs du tyran-type (*perfidia, metus, dissimulatio, saevitia*). Sur tous ces points, voir M. SCAFFAI, art. cité (n. 6) et D. GALLI, « Influssi del Thyestes ... », art. cité (n. 2), *passim* ; « Modelli di intertestualità : la figura di Pelia in Valerio Flacco (Val. Fl., 1, 22-36) », *Philologus* 149 (2005), p. 366-371.

22. Voir à ce sujet notre thèse : *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne. Tradition et innovation*, Louvain - Paris, 1998, p. 376-398.

sur l'*Œta*²³. Il complète le tragique de la terreur et de la pitié qui découle du spectacle de la fureur de Pélidas et du meurtre du petit Promachos. L'influence des *exitus illustrium uirorum*, soulignée par tous les critiques, est ici indéniable²⁴, mais l'insertion de ce motif dans le cadre structurel que nous avons mis en lumière plus haut élève le *topos* moral au niveau d'un héroïsme tragique.

– Des motifs ou scènes « typiques » appartenant certes à un répertoire commun à l'épopée et à la tragédie, mais particulièrement appréciées de la tragédie sénèqueenne : présence de la Furie²⁵ (816 : *Furiarum maxima*²⁶), évocation des morts (730 et s.), apparition d'un fantôme (738-751), préparatifs magiques (774-786) ... Le climat général et certains détails de cette séquence rappellent notamment la scène de Nécromancie de l'*Œdipe* de Sénèque, avec l'apparition du fantôme de Laïos (530-658) ; la caractérisation d'Alcimédé comme sorcière thessalienne (736-737, 779-780), qui a parfois surpris les critiques, procède de cette même logique du primat de l'ambiance affective : le *color* tragique l'emporte sur l'aspect éthique. Il va de soi que la plupart de ces ingrédients relèvent de l'invention propre de Valérius, et visent à accentuer la couleur tragique de la scène finale.

3. Un discours tragique

L'empreinte tragique est aussi sensible dans l'importance et la nature des discours tout au long de cette série d'épisodes. En fait, dans les deux

23. Il n'y a pas à proprement parler d'échos verbaux permettant de parler d'une influence directe de la pièce sur Valérius, mais des échos thématiques témoignant d'une communauté d'inspiration : Éson meurt heureux (*exsultans*), comme Hercule (*H. O.*, 1683), et manifeste une intention d'exemplarité morale vis-à-vis de son fils cadet (772-773), qui rappelle celle d'Alcide face à ses proches (*H. O.*, 1741-1742). L'accession finale d'Éson au domaine des Bienheureux fait pendant à l'apothéose d'Hercule (*H. O.*, 1940 et s.).

24. L'image de l'épouse suivant son mari dans la mort volontaire a souvent été rapprochée de Pauline, la femme de Sénèque, et d'Arria, épouse de Paetus (*Tac., Ann.*, XV, 60-64 et XVI, 33-35). On peut aussi penser à la femme de Thraséa, fille d'Arria, et désireuse d'imiter sa mère (*Tac., Ann.*, XVI, 34). Ce sont certes là les cas les plus connus et les plus récents à l'époque de Valérius, mais ce ne sont pas les seuls modèles possibles, et l'Histoire du Principat a conservé le souvenir de bien d'autres actes de ce genre (cf. Y. GRISÉ, *Le suicide dans la Rome antique*, Paris, 1982, p. 74). Il n'est même pas nécessaire de postuler un référent historique déterminé : le thème était visiblement à la mode à l'époque, et Valérius a tout aussi bien pu s'inspirer d'une *Controverse* de Sénèque le Rhéteur (VI, 4), dans laquelle un couple se partage volontairement un breuvage mortel.

25. Son rôle consiste soit à tendre simplement la coupe à Éson, soit à en rendre le contenu toxique par son contact (cf. F. SPALTENSTEIN, *ad loc.* [cf. n. 11]).

26. Il s'agit d'une *iunctura* virgilienne (*Aen.*, VI, 605), dont l'idée initiale remonte sans doute à Euripide, *Iph. Taur.*, 963.

premiers « actes », les développements proprement narratifs se limitent au présage des v. 156-160 : tout le reste est composé soit de discours proprement dit, soit de retranscription par le narrateur de la délibération intérieure des personnages (développements que l'on peut aisément rapprocher de monologues dramatiques). Dans le dernier acte, les développements proprement narratifs prennent plus de place (préparatifs magiques, irruption des soldats de Pélias, catabase d'Éson et Alcimédé), mais les discours sont encore assez conséquents (monologue de Pélias, discours de Créthée, malédiction d'Éson). Le contraste est frappant avec les épisodes relatant les préliminaires de l'expédition proprement dits, où la narration l'emporte nettement sur le discours. En outre, plusieurs discours ont une couleur tragique particulièrement marquée, soit par leur fonction dramatique, soit à travers certains de leurs thèmes. On peut en relever trois principaux : la délibération initiale de Pélias, son « monologue de délibération » du « troisième acte », les malédictions d'Éson au milieu de ce même acte.

Bien que retranscrites à la troisième personne par le narrateur, les réflexions de Pélias cherchant un moyen de se débarrasser de Jason, dans les v. 22-39, se rapprochent beaucoup d'un monologue intérieur : les critiques ont souvent mis ce passage en regard du monologue initial de Junon dans l'*Énéide*²⁷ (I, 34-49), mais y ont aussi noté une influence de l'Atrée de Sénèque²⁸, ainsi que, dans les vers finaux (34-37), des réminiscences du monologue de Junon dans l'*Hercule Furieux*²⁹ (1-124). On peut y ajouter une parenté plus générale avec le prologue-monologue de Médée cherchant un moyen de se venger de Jason dans la *Médée* de Sénèque (1-55). Du point de vue de la fonction dramatique, ce quasi-monologue se rapproche davantage de la tragédie sénèqueienne que de l'épopée virgilienne. Il réunit en effet trois caractéristiques fondamentales du monologue-prologue de tragédie (que l'on retrouvera aussi, du reste, dans le monologue de Médée au début du chant VII³⁰) :

– Il marque le premier jalon dans une évolution des dispositions de Pélias qui conduira à la « catastrophe » finale (sa décision d'éliminer la famille de Jason). Les mobiles qui le pousseront à ce crime ultime (anxiété,

27. Pour une vue d'ensemble des réminiscences virgiliennes dans le chant I des *Argonautiques*, on verra, outre les commentaires, les deux articles de D. GALLI : « Per la struttura degli *Argonautica* di Valerio Flacco (I) : I, 1-573 », *Maia* 57 (2005), p. 41-49 et « Per la struttura degli *Argonautica* di Valerio Flacco (II) : I, 574-850 », *Maia* 59 (2007), p. 327-337.

28. Cf. D. GALLI, « Influssi des *Thyestes*... », art. cité (n. 2), p. 232-235.

29. Cf. M. SCAFFAI, art. cité (n. 6), p. 238-239.

30. Voir F. RIPOLL, « L'inspiration tragique... », art. cité (n. 4), p. 190-192.

v. 26 ; haine de la descendance de Pélias, v. 27 ; hostilité personnelle à Jason et mépris de l'héroïsme, v. 30) sont déjà présents dans ce passage : il s'agit donc du début d'un processus qui trouvera son aboutissement dans le second monologue de Pélias, celui des v. 700-729, où ces dispositions d'esprit se retrouveront sous une forme exacerbée, entraînant le passage à l'acte. Le monologue-prologue a pour fonction d'amorcer le processus psychologique conduisant au *nefas* final, comme dans la tragédie de Médée notamment.

– Il donne la tonalité dominante de la suite du récit, marquée par une ambiance de terreur sacrée que développeront abondamment, dans la scène finale, les préparatifs magiques, la nécromancie et l'apparition du fantôme de Créthée. Toute cette ambiance est annoncée indirectement, dans ce début du chant, par l'allusion aux prophéties funestes et à l'angoisse qu'elles inspirent (28-29), ainsi que par l'évocation de la mort et du cadavre de Phrixus dans le discours du roi à Jason (43-50) ; on remarque du reste déjà une allusion à Créthée (42). Cette unité d'ambiance entre l'acte initial et l'acte final ressortit également à l'influence tragique.

– Il esquisse la préfiguration indirecte d'événements à venir ; un procédé d'« annonce voilée » fréquent dans les prologues de Sénèque en général³¹, et dans celui de la *Médée* en particulier. De même que le projet d'infanticide, sans être encore présent à l'esprit de la Colchidienne, est discrètement annoncé dans son monologue initial à travers une série d'allusions indirectes, de même ici, la décision future de mise à mort de la famille de Jason peut se lire en filigrane à travers la méfiance que Pélias voue à la lignée d'Éson en général³² (cf. v. 26 : *fratrisque pauenti / progeniem*).

Lancement d'un processus psychologique qui conduira au crime final, annonce voilée de ce dernier, mise en place de la couleur tragique : par cette triple fonction qui ne doit rien à l'*Énéide* (dont l'influence se situe à un autre niveau), la séquence initiale du récit de Valérius s'apparente bien à un prologue de tragédie, et en particulier à celui de la *Médée* de Sénèque³³.

31. Sur les fonctions du prologue chez Sénèque en général, voir G. MAZZOLI, « Les prologues des tragédies de Sénèque », dans M.-H. GARELLI (éd.), *Rome et le tragique*, Toulouse, 1998, p. 121-134.

32. Les commentateurs ont remarqué que Valérius déplace l'objet de la crainte de Pélias par rapport à ses antécédents, Pindare et Apollonius : de la crainte de l'homme à la sandale motivée directement par l'oracle, on passe à une hostilité dynastique et familiale plus générale sur fond d'enjeux de pouvoir (cf. notamment A. J. KLEYWEGT, *Valerius Flaccus. Argonautica, Book I, A Commentary*, Leiden - Boston, 2005, p. 32).

33. Sur ce monologue, voir R. MARINO, « Il monologo in Seneca tragico. Una indagine Sulla *Medea* », *QCTC* 8 (1990), p. 169-187.

À cette première délibération du tyran répond, on l'a dit, le monologue de Pélias des v. 712-714, dans lequel on peut voir l'équivalent d'un « monologue de furieux » sénéquien passant du *dolor* au *furor*. Là encore, les réminiscences virgiliennes sont nombreuses dans le détail³⁴, mais pour ce qui est de l'organisation d'ensemble de la séquence, on y retrouve bien le schéma *dolor-furor-nefas* dégagé notamment par les analyses de Florence Dupont sur les tragédies de Sénèque³⁵ :

- Dans l'étape initiale (712-715), c'est le *dolor* qui prédomine (cf. v. 714) sous la forme de l'angoisse paternelle : Pélias offre ici l'image pathétique du père inquiet pour son fils.

- Dans un second temps, le roi stimule sa propre imagination en dépit de la réalité objective des faits pour alimenter sa colère contre Jason : c'est le passage où il se représente Jason massacrant Acaste pour faire le tourment de son père (716-719). Il se plaît ainsi à se convaincre que Jason est un fourbe et un criminel pour se donner le droit de se venger.

- Une fois parvenu ainsi à l'état de *furor* (722-723 : *furiis iraque minaci / terribilis*), il ne lui reste plus qu'à méditer les moyens du *nefas* (723-726) qui trouvera son accomplissement à la fin de la « tragédie ».

On remarquera, comme « marqueur » tragique dans ce monologue (non sans quelque ironie), une exclamation de Pélias, *O domus, o freti nequiquam prole penates* (721), qui rappelle un passage célèbre d'une tragédie : il s'agit d'un fragment de l'*Andromaque* d'Ennius³⁶ (Enn., *Trag.*, 92 : *O pater, o patria, o Priami domus*³⁷).

J'en viens enfin à la malédiction d'Éson contre Pélias (788-822). Le modèle principal de ce passage (et surtout des v. 793 et s.) est certes la malédiction de Didon contre Énée (*Aen.*, IV, 607-629), mais on peut y ajouter une influence plus diffuse de la malédiction de Médée contre Jason au début de la pièce de Sénèque (1-26). Dans les deux cas, l'auteur de

34. Outre le commentaire de F. SPALTENSTEIN et les articles de D. GALLI cités *supra* (cf. n. 2, 11, 21 et 27), on verra, pour le détail, le commentaire de A. J. KLEYWEGT, *op. cit.* (n. 32), 2005, ainsi que celui d'A. ZISSOS, *Valerius Flaccus' Argonautica Book I. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford, 2008.

35. *Les monstres de Sénèque*, Paris, 1995, p. 55-90.

36. Il s'agit d'un vers très connu, cité par Cic., *Tusc.*, III, 44, et adapté par Virg., *Aen.*, II, 241, ainsi que par Plaute, *Bacch.*, 932.

37. Le thème du parent inquiet pour son fils invite à rapprocher Pélias et Andromaque, mais il y a simultanément quelque ironie à rapprocher le lâche tyran meurtrier futur du jeune fils d'Éson de la noble héroïne troyenne attachée à sauver son enfant : c'est le bourreau empruntant le langage de la victime.

l'imprécation souhaite à son ennemi de ne pas mourir trop tôt pour que ses tourments se prolongent ³⁸ (*Arg.*, I, 803 ; Sén., *Med.*, 20) ; et surtout, la malédiction d'Éson a avec celle de Médée un point commun sur le plan de la fonction dramatique qui ne se retrouve pas au même degré dans celle de Didon : c'est qu'elle embrasse la totalité du destin de celui qui en est l'objet. Alors que les imprécations de Didon n'annoncent que le versant négatif du destin d'Énée (errances, luttés en Italie, mort prématurée), laissant en dehors de leur champ d'application le versant glorieux de l'avenir du héros, celles de Médée et d'Éson renferment tout l'avenir, uniformément sombre, de Jason et de Pélias : en cela, elles sont plus proprement tragiques que la précédente. Remarquons en outre que l'expression *ultricesque deae* employée par Éson pour invoquer les Furies (796) trouve son plus proche parallèle dans la bouche de Médée ³⁹ (*Med.*, 13, *sceleris ultrices deae*), et que le motif des torches qu'elles sont appelées à porter dans le palais de Pélias (798-799) rappelle l'importance des torches incendiaires dans la tragédie de Médée en général, et dans son monologue en particulier ⁴⁰ (*Med.*, 15, 27, 38). On pourrait même se demander s'il n'y a pas une forme d'ironie intertextuelle assez subtile de Valérius à placer dans la bouche d'Éson des malédictions qui rappellent celles de Médée chez Sénèque... Mais sans aller jusque-là, il est raisonnable de penser que Valérius Flaccus a été frappé par le grand « monologue du *dolor* » qui ouvre la *Médée* de Sénèque, et lui a emprunté certains traits plus ou moins généraux pour colorer de tragique la confrontation d'Atrée et de Pélias, en répartissant sur les discours de chacun de ces deux protagonistes des éléments qui se trouvaient concentrés dans un seul monologue chez son modèle. Il n'est certes pas surprenant que l'on retrouve dans les derniers chants, à propos de Médée elle-même, des réminiscences de la tragédie de Sénèque ⁴¹, mais il est possible que l'influence de cette pièce se fasse sentir dès le chant I. Il y a en tout cas une unité manifeste de tonalité et d'inspiration tragiques dans toute la série de « monologues » que nous venons d'examiner.

*

38. Alors que Didon souhaite au contraire à Énée une mort prématurée (*Aen.*, IV, 620).

39. Ajoutons que l'invocation à Fas personnifié (I, 796), relativement rare, a un précédent dans l'*Hercule Furieux* de Sénèque (658).

40. Le motif de la Furie portant sa torche à l'intérieur du palais royal figure dans l'*Octavie* du pseudo-Sénèque, v. 161-163.

41. Cf. S. GREWE, art. cité (n. 1).

Il apparaît donc que Valérius Flaccus a développé, en contrepoint de la narration épique principale axée sur les préliminaires de l'expédition, une intrigue à la couleur tragique fortement marquée, axée sur le destin des parents de Jason. Cette composition donne à ce chant I une tonalité ambivalente, à la fois épique et tragique, à l'image de la double prophétie de Mopsus et d'Idmon (un dédoublement qui, lui aussi, doit beaucoup à l'invention propre de Valérius). Je me suis efforcé de montrer ailleurs⁴² que cette dualité avait une valeur programmatique et structurante pour l'ensemble de l'œuvre. Je voudrais préciser ici les intentions qui me paraissent à l'œuvre derrière cette stratégie narrative.

Il me semble que Valérius, en introduisant dans son épopée une couleur tragique affirmée sans pour autant sacrifier les côtés épiques de l'aventure, veut rendre manifeste une ambivalence de l'âge héroïque en général, et de la saga argonautique en particulier, dans la pensée mythique des Romains. Les Latins sont habitués, au moins depuis Catulle, à caractériser l'âge hésiodique des Héros comme une période ambiguë, faite de hauts faits glorieux mais aussi de souffrances cruelles : une dualité bien mise en relief dans le poème 64 de Catulle, à la fois dans son évocation du mythe de Thésée et Ariane et dans la prophétie des Parques sur le destin d'Achille⁴³ (338-370). Gloire et souffrance, tel est le lot de l'âge des Héros : une idée que l'on retrouve encore, sous une forme un peu atténuée, dans la quatrième *Bucolique* de Virgile : on pense ici à l'évocation (v. 26-36) de la période intermédiaire entre la fin des guerres civiles (paix de Brindes) et le vrai retour de l'âge d'or, période de transition ambivalente⁴⁴ à laquelle le poète donne précisément les contours de l'âge hésiodique des Héros (allusions à l'expédition argonautique et à la guerre de Troie). Or l'aventure argonautique, l'un des épisodes les plus emblématiques de cet âge des Héros, porte en elle-même cette dualité à un degré élevé, puisqu'elle est au carrefour d'une des grandes productions épiques de l'Antiquité (les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes) et de toute la tradition tragique relative à l'épisode fatal de Médée à Corinthe. Valérius est conscient de cette ambivalence fondamentale du mythe⁴⁵, et veut la

42. Voir mon article : « Les prophéties de Mopsus et d'Idmon chez Valérius Flaccus : un conflit d'interprétations sur le mythe argonautique ? », à paraître dans les actes du colloque « Le conflit et sa représentation dans l'Antiquité » (Montpellier, 2008).

43. Voir à ce sujet J. FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, 1998, p. 28-29.

44. Cf. v. 31-36.

45. Ambivalence dont se ressent aussi le premier chant du chœur de la *Médée* de Sénèque (301-379), dans lequel l'ambiance tragique et dysphorique est (logiquement, vu le contexte) prédominante, mais non exclusive.

rendre la plus éclatante possible, dans le cadre d'un esthétique du πάθος, qui joue volontiers sur les effets de contraste appuyés. L'introduction, à l'aide notamment de réminiscences sénéquiennes et d'une couleur tragique sans commune mesure avec ce que l'on trouvait chez Apollonios, vise à exacerber cette ambivalence. Il en résulte une nette dualité dans l'ambiance affective de ce chant I, où alternent les passages héroïques consacrés à l'expédition elle-même, dans lesquels passent le souffle épique et le vent du large (catalogue des héros, préparatifs du départ, tempête en mer...), et le huis clos étouffant de la tragédie de cour qui se déroule dans l'ambiance oppressante du palais d'Étès pour s'achever dans les Enfers.

Mais ambivalence affective n'est pas confusion axiologique. Valérius est aussi un lecteur attentif de Virgile. La lecture de l'*Énéide* lui a montré l'exemple d'une épopée qui intègre une dose importante de tragique pour rendre compte de la totalité et de la complexité de l'expérience humaine, mais qui ne s'y dissout pas. Et elle ne s'y dissout pas parce qu'épopée et tragédie ne s'y situent pas sur le même plan : l'axe épique principal de la narration concerne le sens global du destin pour la collectivité romano-troyenne ; l'axe tragique est attaché aux destins individuels⁴⁶ (Didon, Turnus...). La configuration est globalement la même dans les *Argonautiques* de Valérius Flaccus, à ceci près que l'absence d'une véritable mystique éthico-politique analogue à celle de son prédécesseur augustéen empêche le poète flavien de donner au versant « positif » du destin un relief esthétique égal à celui de l'*Énéide*, au profit d'un versant tragique plus riche à ses yeux en potentialités affectives. Mais quoi qu'il en soit, on a bien un axe épique qui concerne la destinée de la collectivité héroïque, et un axe tragique qui affecte les destins individuels : c'est ce qui ressort très clairement de la prophétie de Mopsus et d'Idmon⁴⁷. On comprend mieux dans ce contexte l'importance et la couleur que Valérius a choisi de donner à l'épisode de la mort d'Éson. Cet épisode illustre parfaitement (de même que la tragédie de Corinthe dont le poète multiplie dans les derniers chants les annonces plus ou moins directes) les tragédies individuelles qu'entraînent dans leur sillage les grandes entreprises héroïques, sans pour autant remettre fondamentalement en cause la valeur de ces dernières. Et il illustre aussi la réflexion aristotélicienne selon laquelle on peut, d'une épopée, tirer plusieurs tragédies⁴⁸, tant il est vrai que l'épopée est la forme littéraire englobante par excellence, d'où procèdent

46. Je m'appuie ici sur la lumineuse analyse de J. PERRET, « Optimisme et tragédie dans l'*Énéide* », *REL* 45 (1967), p. 342-362. Voir aussi M. VON ALBRECHT, « Riflessione virgiliana sul tragico », *Aev. Ant. N. S.* 4 (2004), p. 87-93.

47. Pour la démonstration, voir mon article cité *supra* (n. 4).

48. Cf. Arist., *Poet.*, XXVI, 1462 b.

toutes les autres, et à l'intérieur de laquelle on peut aussi « réinjecter » a posteriori les autres formes issues d'elles et ayant conquis leur autonomie, à commencer par la tragédie.

François RIPOLL
Université de Toulouse II- Le Mirail
5, Allées Antonio Machado
F-31058 Toulouse cedex 1
FRANCE