À propos de quatre éditions françaises contemporaines de la Médée de Sénèque : choix de formes et effets de sens

Pascale Paré-Rey

▶ **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. À propos de quatre éditions françaises contemporaines de la Médée de Sénèque : choix de formes et effets de sens. Pan Rivista di Filologia Latina, 2016, 5, pp.135-151. hal-01445520

HAL Id: hal-01445520
https://hal.science/hal-01445520

Submitted on 25 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pascale Paré-Rey

À propos de quatre éditions françaises contemporaines de la *Médée* de Sénèque : choix de formes et effets de sens

Nous voudrions nous livrer ici à une comparaison des textes publiés chez différentes maisons d'édition, en nous plaçant dans la perspective de la « bibliographie textuelle », qui étudie les livres comme des artefacts. Cette discipline, assez récente, a tout de même déjà une histoire, une riche bibliographie[1], ses écoles et ses détracteurs… Nous ne saurions aborder tous les horizons qu'elle ouvre, mais essayer d'appliquer quelques-unes de ses méthodes aux textes antiques, démarche qui reste encore rare et qui sera forcément, de notre part, un peu expérimentale. Si la bibliographie textuelle s'intéresse à des œuvres dramatiques comme celle de Shakespeare, les tragédies et comédies antiques restent les parents pauvres de ces études[2]. Il apparaît nécessaire de s'approprier et d'adapter les outils existants, avec l'inconfort et les doutes que cela soulève, mais aussi le bonheur de la liberté que l'entreprise procure.

Il s'agira de travailler sur quatre éditions françaises[3], pour ne pas, en élargissant le champ à des éditions étrangères, brouiller les pistes par des questions de tradition scientifique ou commerciale – qui ne sont pas inintéressantes en soi, mais qui sont hors de notre propos dans ce cadre –. Nous avons choisi des éditions proches dans le temps, publiées entre 1992 et 2014, soit séparées par une vingtaine d'années seulement[4], partant du principe que la comparaison serait d'autant plus pertinente qu'elle mettrait en valeur les choix opérés par les éditeurs scientifiques, qui ne sauraient ignorer un travail précédent le leur. La présentation ne sera pas pour autant chronologique, mais essaiera de souligner, par une approche thématique, les spécificités de ces livres aux statut et objectif divers : trois éditions sont complètes et une séparée (*Médée* de B. Le Callet) ; trois sont bilingues et une ne comprend que la traduction française des tragédies (F. Dupont) ; deux éditions ont un format de poche (O. Sers et B. Le Callet : 18 cm), deux éditions un format supérieur (F.-R. Chaumartin : 20 cm ; F. Dupont : 21 cm) ; une édition est clairement universitaire (F.-R. Chaumartin pour la Collection des Universités de France), les trois autres répondent plutôt à des objectifs de vulgarisation[5]. Ces éditions sont à la fois suffisamment proches et différentes pour que la comparaison soit, nous l'espérons, intéressante.

Nous souhaiterions mettre en lumière la part d'intervention de l'éditeur scientifique dans le texte du livre que l'éditeur commercial publie finalement, l'hypothèse étant que le livre et même le texte sont une construction, et que nous ne lisons pas les mêmes tragédies, ou presque, selon le support matériel et le contexte entourant le texte dramatique. Pour asseoir cette idée, nous nous placerons du point de vue de l'histoire éditoriale et sélectionnerons ces

---

[1] Les principaux représentants de ce champ d'études sont : (Dane, 2012) (Gaskell, 1972) (Greetham, 1994) (Martin et al., 2000) (Martin et al., 1983) (Martin et al., 1984) (McKenzie et Chartier, 1991).

[2] Même si les travaux de (Vadalà, 2007) (Veyrin-Forrer, 1987) invitent à nuancer ce constat, ils portent sur les Anciens en général et non spécifiquement sur les textes dramatiques.

[3] Sénèque, *Théâtre complet*, F. Dupont, Imprimerie Nationale, Le spectateur français, Paris, 1992 ; Sénèque, *Tragédies*. *Hercule Furieux*, Les *Troyennes*, Les *Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre* (Tome I). *Œdipe*, *Agamemnon*, *Thyeste* (Tome II). F.-R. Chaumartin, Paris, Belles Lettres, CUF, 2002 ; Sénèque, *Tragédies*. Olivier Sers, Paris, Belles Lettres, Classiques en Poche, 2011 ; Sénèque, *Médée*. Blandine Le Callet, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2014.

[4] On pourra souligner pour l'édition de la CUF les éventuelles évolutions significatives entre l'avant-dernière édition de L. Hermann, de 1924 et la dernière de F.-R. Chaumartin, de 2002. Nous nous appuyons sur cette édition la plus récente et non sur l'édition précédente (1996 pour le tome I et 1999 pour le tome II), pour travailler sur des choix que nous présumons les plus aboutis. Il ne nous a malheureusement pas été possible de creuser certaines questions avec F.-R. Chaumartin, récemment disparu.

[5] Ce terme très large recouvre des réalités différentes : l'édition d'O. Sers est plutôt destiné à un public scolaire ou universitaire ; celui de B. Le Callet à un public scolaire, universitaire, de lecteurs de théâtre, ou au grand public ; celui de F. Dupont à des lecteurs de théâtre, de littérature ancienne. Et ce ne sont là que des tendances que nous indiquons, alors que la pratique est elle-même plus diversifiée encore.

quelques éditions contemporaines, qui s'inscrivent dans cette histoire, avec laquelle elles prennent plus ou moins de distance, et qu'elles enrichissent à leur tour de façon plus ou moins originale. Nous chercherons les effets de sens produits par les choix de forme, en dégageant le lien existant entre la présentation matérielle des textes, et le sens qui émane de telles dispositions. Les aspects les plus à même de croiser les perspectives précédemment évoquées (présentation matérielle, effets de sens, histoire éditoriale) sont d'une part la structure de la pièce et des répliques, de l'autre les didascalies, dont celles portant sur le cas particulier des apartés. Nous laisserons de côté la question de la traduction en tant que telle, qui mériterait une étude séparée parce qu'elle soulève des problèmes et des enjeux différents (problèmes de poétique ; problèmes de destination du livre : type de public, finalité – scène ou lecture – etc.), sans nous priver de remarques très ponctuelles (à propos de la traduction d'un aparté). Nous passerons également outre l'étude des première et quatrième de couverture (☞clichés 1, 2, 3 et 4), qui serait révélatrice des objectifs des éditeurs et des horizons d'attente des lecteurs. C'est de ce point de vue, celui de la réception par les lecteurs des textes édités, que nous réfléchirons. Nous nous concentrerons sur une seule tragédie de Sénèque, *Médée*, parce qu'elle vient de bénéficier d'une édition nouvelle (par B. Le Callet) et parce qu'elle se prête particulièrement bien à l'étude de quelques phénomènes que nous avons sélectionnés (dislocation du vers, aparté).

Structures : *lectio uincta* ou *lectio numerosa* ?

La première approche de la forme que prend le texte se situe au niveau de la macrostructure. Il s'agit d'interroger le lien entre la structure du texte, largement préexistante, et sa structuration, par l'éditeur : le texte a en effet sa composition propre, mais qui n'apparaît comme telle qu'à travers une démarche heuristique. La lecture interprétative, qui dégage certaines lignes d'architecture du texte, peut être plurielle et varier en fonction des lecteurs, mais surtout des différents niveaux du texte lui-même.

La structure d'une pièce, qu'elle soit antique ou moderne, tragique ou comique, obéit à un déroulement le plus souvent linéaire, comprenant des grandes phases de l'action qui sont autant d'invariants : une exposition, un nœud, un dénouement. C'est la structure dramatique que l'on peut dégager intellectuellement, après interprétation de la matière entière de la pièce. Cette structure n'apparaissant pas dans la matérialité du livre, nous ne l'inclurons pas dans l'étude. Deux autres plans en revanche y sont perceptibles. La structure d'une pièce antique, déterminée par un nombre d'acteurs limité[6], est rythmée par les échanges entre personnages, dont la configuration suit en partie leurs mouvements d'entrée et de sortie[7]. Les pièces sont donc divisées en séquences plus ou moins nombreuses, où tels personnages puis tels autres échangent sur divers modes – nous y reviendrons –, séquences dont la répétition construit la structure scénique telle que le spectateur la voit sur scène. Enfin, pour ce qui est de la tragédie en particulier[8], le spectateur entend sa structure formelle, liée à son origine rituelle[9] : à la

[6] En Grèce le nombre des acteurs est en général limité à trois : voir (Pickard-Cambridge, 1968) p. 135-156, (Di Benedetto et Medda, 2002) p. 208-211 et (Ercolani, 2000) p. 4-5 pour un point sur cette question controversée. À Rome, les troupes d'acteurs ne sont guère plus nombreuses qu'en Grèce, et les comédies exigent rarement plus de cinq acteurs (sept pour une scène du *Rudens* de Plaute), les tragédies plus de quatre (la scène de reconnaissance dans *Œdipe*).

[7] En partie, parce qu'il arrive que les entrées et sorties ne soient pas précisées dans le texte et doivent faire l'objet d'hypothèses (untel entre-t-il ou sort-il, et quand ?) alors que les dialogues, eux, ne permettent pas de douter de la présence de tels personnages ; en partie aussi parce que certains personnages sont en scène mais gardent le silence.

[8] Car la comédie à Rome, du moins dans ce que nous avons conservé, ne comporte plus de chœur, à l'exception près du *Rudens* et, dans une moindre mesure, du *Poenulus* de Plaute, où l'on a pu voir des traces de survivance d'un chœur derrière le groupe, respectivement, des pêcheurs et des avocats : (Rosivach, 1983). Ces exemples

différence des pièces modernes structurées par des interruptions de l'action et des scènes vides, elle est scandée par la succession de parties chantées et parlées qui alternent sur un rythme variable, mais dont le nombre, à Rome, donc chez Sénèque, est à peu près constant (cinq parties parlées sont séparées par quatre parties chantées).

Est-ce que ces deux derniers plans, structure scénique et structure formelle, perceptibles en théorie tant par le spectateur que par le lecteur, sont traduits sur la page, dans le livre, et le cas échéant, de quelle façon ?

Structure scénique : découpage en actes, scènes, chœurs (☞clichés 18, 19, 20 et 21)

Les quatre éditions sur lesquelles se fonde notre observation offrent des solutions variées, allant d'une intervention sur le texte quasi nulle à une très forte structuration de ses différentes séquences. C'est le terme le plus neutre que nous emploierons pour désigner ce que les éditeurs nomment « scènes » ou « actes », alors que, rappelons-le, cette terminologie est anachronique[10].

Ainsi l'édition de François-Régis Chaumartin (Paris, Belles Lettres, CUF, 2002) ne propose aucun découpage visible du texte, la page étant rythmée par les seules didascalies de personnages : le nom du locuteur, individuel ou collectif comme le chœur, figure en français et en latin avant chaque réplique, sur la page traduite et sur la page en latin (☞cliché 18). Le changement est important par rapport à l'édition de 1924 de L. Hermann où un trait horizontal intervenait à la fin de chaque chœur et avant l'arrivée d'un nouveau personnage (par exemple à l'arrivée de Créon entre les vers 178 et 179, ☞cliché 8).

Olivier Sers (Paris, Belles Lettres, Classiques en Poche, 2011) propose un découpage en actes et scènes « discret » : les titres courants ne reflètent pas cette structuration, et comme chez Chaumartin, ne rappellent que le titre de la pièce ; ne sont numérotés que les actes (de I à V ; ☞cliché 21). Les scènes, elles, ne sont ni nommées en tant que telles ni numérotées, mais elles sont présentes à l'état d'esquisse par le fait qu'à l'intérieur des actes (par exemple après le v. 178), des didascalies de personnages font état de la liste de tous ceux qui sont présents sur scène, nouveaux (avant le v. 179 : « Créon », « serviteurs ») ou non (« Médée, Nourrice »). Est ainsi présenté un groupe de personnages qui vont se parler et interagir, alors que dans l'édition de F.-R. Chaumartin, qui ne mentionne pas qui est là quand quelqu'un prend la parole, le lecteur doit constamment réfléchir à ce qui s'est passé avant pour comprendre les effets de telle réplique sur tel autre personnage[11].

---

amènent à penser que s'il pouvait y avoir de tels chœurs dans une ou deux pièces de Plaute, le cas n'était peut-être pas si rare, mais cela n'était certes plus ressenti comme une loi du genre. Cela ne veut pas du tout dire que la comédie est exempte de parties chantées, mais elles sont déléguées aux personnages individuels. Quant à savoir si ces parties ont un rôle structurant et comment elles sont agencées, c'est un problème assez délicat : F. Dupont a proposé de voir des séquences répétitives faisant se succéder *canticum* d'entrée de rôle – *canticum* de duel – monologue en *diuerbium* du personnage qui reste en scène (Dupont et Letessier, 2012). Mais ces séquences ne se retrouvent presque jamais telles quelles. R. Hunter (Hunter, 1985), lui, ne parle pas de séquence mais remarque seulement la succession discours – chant – récitatif.

[9] L'on sait que la tragédie est primitivement et avant tout un chœur, groupe chantant et dansant : Aristote, *Poétique*, 1449 a 21.

[10] « Rien […] ne permet de penser que les anciens ont connu une organisation dramatique analogue à la nôtre, fondée sur des suspensions de l'action, avec scène vide à valeur fonctionnelle. Μέρος équivaut à *épisode* et *actus* n'a fait que transposer en latin la notion qui est insérée dans une normalisation numérique ». C'est Donat qui applique la notion d'*acte* à Térence, de façon anachronique, puisqu'il la tire des œuvres des V et IV èmes s. où le nombre d'épisodes est flottant, mais il essaie d'établir des divisions semblables à celles que marquait le chœur alors que celui-ci a disparu : (Andrieu, 1954) p. 41 pour la citation et p. 41-44 pour le développement sur « Donat et la théorie des cinq actes ».

[11] Comme pour la liste des *dramatis personae*, F.-R. Chaumartin a suivi un principe de simplification et d'épure, car son prédécesseur L. Hermann adoptait le même dispositif qu'O. Sers et B. Le Callet : la liste des personnages présents ensemble annonçait la scène à venir, et comprenait même, à côté des personnages qui y prennent la

Florence Dupont (Sénèque, *Théâtre complet*, Imprimerie Nationale, Le spectateur français, Paris, 1992) franchit un pas supplémentaire en scindant le texte en scènes (au nombre de onze) et en chœurs (au nombre de quatre). Le découpage passe par une numérotation en chiffres romains dans les deux cas et correspond aux entrées en scène de nouveaux personnages, que ce soit le chœur ou tels personnages individuels (par exemple : « Scène III. 179-300 Créon, Médée »). Les numéros de vers ne sont pas repris dans la traduction mais dans les titres courants, qui indiquent cette fois, en fausse page, « Théâtre de Sénèque » et en belle page le titre de la tragédie et la séquence en question (« *Médée*, 116-178 » ; ☞clichés 9 et 10). Il est difficile de repérer un vers précis, mais le système est cohérent avec l'absence de traduction et la priorité donnée au texte français, que ne vient compléter aucune note.

Blandine Le Callet (Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2014) enfin introduit conjointement les notions d'« actes » (comme O. Sers) et de « scènes » (comme F. Dupont), à côté de la formule plus neutre d'« intervention du chœur ». Ici la tragédie ne comprend que quatre actes et quatre interventions du chœur, puisque le parti a été pris d'isoler la première partie du drame (constituée de la tirade de Médée et du premier chant, le tout nommé « prologue ») du reste la pièce. Cette présentation souligne la parenté de la tragédie latine avec la tragédie grecque, qui comporte techniquement un « prologue » ; elle fait également de Médée un personnage protatique, semblable à une divinité, ce qui n'est pas sans importance pour l'interprétation du personnage et de la tragédie. Le découpage s'est fait en fonction des entrées et sorties des personnages, à chaque fois notées dans des didascalies de personnages. La mise en retrait d'un personnage, et son silence jusqu'à une fin de scène mais sans sortie effective, ne suffit pas à faire changer de scène (par exemple après le vers 446, « la Nourrice reste en retrait » mais reste en scène, et nous demeurons dans la scène II de l'acte II). Des personnages restant muets comme les enfants sont notés dès le début de la scène (acte III, scène II), bien que le jeu de scène ne les fasse intervenir qu'à la toute fin de la scène. Notons que si la structuration est serrée et visible dans les titres courants (mention de l'acte en fausse page, de la scène en belle page), un relatif continuum continue d'être assuré dans le texte, puisque les changements d'acte ou de scène n'entraînent pas[12] de saut de page.

On voit, dans cette première approche, que la lecture ne peut être la même, d'un texte dénué de toute numérotation et d'un texte dans lequel figure un séquençage qui passe par ce biais[13], avec numérotation des actes, ou des actes et des scènes, ou encore des actes, scènes et chœurs. Quand la tragédie est présentée aussi dépouillée que possible (par F.-R. Chaumartin), il semble que le lecteur soit mis en position de grande liberté de circulation dans le texte et d'interprétation de celui-ci. Il a le champ libre pour s'approprier la matière qu'il découvre au fur et à mesure de son parcours, par un contact le moins médiatisé possible avec le texte. Quand, au contraire, la lecture est balisée, le lecteur est guidé, voire orienté par des choix préexistants, et, s'il comprend mieux quelles articulations structurent le texte, son autonomie est plus limitée et la construction personnelle du sens freinée.

---

parole, ceux qui sont présents sans intervenir, mentionnés entre crochets chevrons (ainsi avant le v. 179 <NVTRIX FAMVLI>, intervention que l'apparat critique signale par *addidi*, ☞cliché 8).

[12] Non plus que dans les autres éditions d'ailleurs, hormis O. Sers qui insère un saut de page avant chaque nouvel acte.

[13] À côté de ces données chiffrées privilégiées par les éditeurs modernes, rien n'empêche d'imaginer un autre mode de découpage des séquences, par des outils typographiques comme les fleurons, ou encore des sauts de page.

Structure formelle : distinction entre modes d'expression

Parmi ces outils de balisage de la lecture figure également la traduction visuelle[14] de la structure formelle d'une pièce antique, c'est-à-dire l'alternance entre les modes d'expression. Cette alternance fondamentale gardait la trace de l'origine de la tragédie grecque, un chœur dont se serait détaché un puis deux, puis trois acteurs, pour donner la réplique à cette collectivité. Le chœur était alors premier, les « épisodes »[15] seconds. Comme pour la structure scénique, la distinction entre les trois modes que sont le parlé, le chanté et le récitatif[16], peut être marquée ou non, et, le cas échéant, par toute une palette de nuances.

Soit aucune distinction n'est visible ente les trois modes. C'est le cas dans les éditions de F.-R. Chaumartin et de B. Le Callet. Chez cette dernière, tout le texte latin est écrit en italiques, le français en droits. Les chants sont annoncés de la même manière que les autres scènes, c'est-à-dire en capitales italiques (*vs* des capitales droites pour les actes) et intégrés à chaque acte comme étant leur final. Chez F.-R. Chaumartin, il n'y a pas non de plus de différence typographique entre parlé et chanté, tout étant écrits en droits (alors que l'édition de 1924 écrivait le chanté en italiques ☞cliché 6), mais on observe une légère différence dans la présentation des parties chantées (*cantica*) et des parties parlées (*diuerbia*) : les vers chantés sont décalés en retrait à droite. En revanche les vers entonnés par Médée en récitatif (*canticum* des v. 740-751) ne diffèrent pas de ceux qui précèdent, en *diuerbium*, de la Nourrice (ce qui n'était pas non plus le cas en 1924 ☞cliché 7).

Soit seuls deux modes, le parlé et le chanté, sont nettement distincts. Certains éditeurs modernes, contrairement aux éditeurs précédents, qui dès le XVI ème s. et jusqu'au XIX ème s. indiquaient dans les marges le type de mètres *ad loc*., utilisent une autre façon de procéder : ils font jouer les styles de police pour faire la part entre les *cantica* (italiques chez O. Sers, tant pour les chants développés que pour les interventions du chœur qui dialogue avec le messager au début de l'« acte V ») et les *diuerbia* (en droits). Le *canticum*, ou récitatif, est écrit en caractères droits, et est donc rapproché des *diuerbia* par la typographie, alors que la disposition des mètres, par un jeu de mises en retrait variées, permet au lecteur de comprendre que divers mètres composent ce passage élaboré poétiquement.

Soit enfin, la distinction est encore plus fine et permet de repérer encore mieux les trois modes d'expression possibles. F. Dupont ne joue pas sur les styles mais sur la mise en page : le parlé est justifié à gauche, le chanté est centré, ce qui donne une impression de mouvement de ces vers, de longueur très variable, non ponctués, ondoyant comme des vers libres. Le récitatif, lui, mélange les deux dispositions, en commençant et finissant par des vers justifiés à gauche, comme par ailleurs le parlé, et développant au milieu des vers centrés, comme le chanté. Il se présente alors bien comme un intermédiaire entre les deux autres modes de diction clairement identifiés.

Aucune des quatre éditions ne propose le même schéma, et il est important, nous semble-t-il, d'avoir conscience de cette construction matérielle, qui fait que le texte que nous lisons, même en dehors des questions de traduction, n'est pas tout à fait identique selon les cas. L'édition de F. Dupont est la plus caractéristique à cet égard, puisqu'elle adopte une

---

[14] C'est bien la traduction visuelle, sur la page, qui nous intéresse ici, et non un dispositif comme le *conspectus metrorum*. Outre qu'aucune édition de notre corpus d'étude n'en comporte (le tome II de l'édition de F.-R. Chaumartin en comprend un mais pas le tome I où figure *Médée*), ce n'est pas une mise en page ou une mise en forme particulières du texte mais un outil souvent rejeté à la fin des ouvrages qui ne modifie pas la perception du sens par le lecteur au fur et à mesure de sa lecture. C'est un outil extérieur à la lecture, qui permet aux spécialistes de déduire, à partir du type de mètre employé, le mode de réalisation verbale de ces mètres.

[15] Un ἐπείσοδος est littéralement ce qui s'intercale entre d'autres choses.

[16] Pour douteuse que soit l'existence de ce troisième mode qui n'est jamais mentionné dans les textes à Rome – voir (Beare, 1955) p. 211-217 –, nous ne la discuterons pas ici et verrons si les septénaires trochaïques prononcés par Médée – type de mètres indiqué pour le récitatif – sont distingués, et comment, des autres mètres.

forme originale qui distingue un assez grand nombre de scènes composant l'action dramatique et invente une disposition spécifique pour chacun des divers modes expressifs. Le texte se présente comme un poème composé de vers libres, très dépouillé. Le texte que donne à voir F.-R. Chaumartin se caractérise au contraire par l'uniformité et l'homogénéité : il y a un continuum entre les différents temps dramatiques, séparés par aucun artifice, et entre les divers modes d'expression, présentés de façon presque identique. Il est plus près du poème dramatique ou du dialogue théâtral, massif et compact, des premiers éditeurs des tragédies. B. Le Callet, elle, s'attache à décomposer les parties de l'action en proposant une armature inspirée du théâtre classique, faites d'actes et de scènes, tandis que les modes parlé, chanté, et déclamé ne font pas l'objet d'une mise en lumière quelconque. O. Sers enfin est dans une position intermédiaire : la structure de la pièce qu'il dégage est légère et ne met en valeur que les actes, de même que sont légères les variations permettant de séparer parlé et chanté. Plus varié que le texte de F.-R. Chaumartin, il demeure toutefois plus dense que les textes de B. Le Callet et F. Dupont, moins semblable à un livret pour la scène et plus orienté vers la lecture. Dans tous les cas, le glissement est net, de la conception antique de la tragédie comme organisée autour du chœur, pivot central et originel autour duquel gravitent des épisodes, marginaux, à la conception moderne selon laquelle les chœurs ne sont plus qu'accessoires et les épisodes essentiels. C'est cette conception qui est traduite dans la structuration des pièces présentée par les éditeurs modernes, avec plus ou moins d'insistance.

Présentation de l'interlocution

Afin de compléter ces conclusions, on peut regarder, à un niveau d'analyse microstructurale, comment sont présentés sur la page certains vers. Les plus célèbres de la pièce peut-être, les vers 170-171 où Médée annonce qu'elle va devenir elle-même, sont très intéressants à étudier pour le problème du rapport entre la forme et le sens. Car, en deux vers, il se produit sept changements de locuteur, chaque vers étant composé par quatre répliques alternées de la Nourrice et de Médée. Or les éditeurs ne présentent ni les vers latins, ni leur traduction de la même manière (☞clichés 9, 10, 11, 12 et 13).

F. Dupont, dont l'édition n'est qu'une traduction, présente les répliques de façon « verticale », alignées à gauche, avec un retour systématique à la ligne. Ce choix met en relief le rythme vif du dialogue à ce moment-là mais ne met pas en valeur la différence entre les vers qui sont attribués en entier à un personnage et ceux distribués entre plusieurs. Le texte, ici comme ailleurs, demeure très aéré. Les pages 421 et 422 où se trouvent traduits les v. 170 et 171 comptent respectivement sept et neuf répliques, correspondant aux v. 168b-171a et 171b-175, c'est-à-dire que deux pages sont consacrées à seulement sept vers et demi.

Dans les trois autres éditions, on peut apprécier à la fois la disposition des vers latins et français. Chez B. Le Callet l'écart est marqué entre les deux : alors que les vers latins demeurent présentés « à l'horizontale », sur deux lignes, qui assurent leur intégrité, les répliques en français qui les traduisent sont disloquées et présentées verticalement, comme chez F. Dupont. La conséquence, observée ailleurs dans cette édition, est que la page latine n'est écrite que sur un tiers, la page française remplie sur toute sa hauteur. La page latine comprend quatre vers, la page française douze répliques. Côté latin, c'est une impression de continuité et de fluidité qui se dégage, comme si les mots s'enchaînaient, voire se superposaient parfois, avec un personnage coupant la parole de l'autre (ce qu'accentuent les points de suspension au début du vers 171 [« *Medea…* »]) dans une conversation proche du tissage de mots, un *sermo* par excellence[17]. Côté français, l'accent est au contraire mis sur la discontinuité par les nombreux retours à la ligne, par les nombreux blancs laissé après chaque

[17] *Sermo* est rattaché à *sero, ere* « tisser, tresser » par les Anciens, rapprochement qu'Ernout et Meillet ne mettent pas en doute dans leur *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, *s. u.*

courte réplique. Le regard circule et doit revenir au début de la ligne à chaque interlocution, alors que la lecture est enchaînée en latin. Le texte latin paraît plus rapide et plus lié ; le texte français dessine une circulation de la parole alternée, comme rebondissant d'un personnage à l'autre dans un « duo-duel »[18] où les mots sont renvoyés de la Nourrice à Médée et de Médée à la Nourrice sans véritable dialogue, au sens d'un échange de répliques modelées en fonction des paroles entendues. Le lecteur saisit d'un coup d'œil la densité de la langue latine et le caractère poétique du texte latin, dont la structure versifiée est maintenue, tandis que le français privilégie l'alternance des répliques sur une page qui propose un dialogue animé, mais qui n'a rien de spécifiquement poétique ou théâtral et qui aurait pu être un dialogue philosophique par exemple.

F.-R. Chaumartin et O. Sers écrivent les vers latins « en diagonale » : chaque réplique est présentée en retrait à droite par rapport à la précédente et sur la ligne d'en dessous. Cette disposition intermédiaire, entre horizontalité et verticalité observées ci-dessus, respecte l'unité du vers tout en montrant son partage entre les deux personnages[19]. Elle met bien en valeur l'enchaînement vif et rapide des répliques, le passage de la parole entre deux femmes se disputant la répartie. O. Sers adopte la même présentation pour la traduction, ce qui donne deux textes parallèles en latin et en français, tandis que F.-R. Chaumartin pratique le retour à la ligne pour le français. Le décalage entre les deux textes induit, comme chez B. Le Callet, une perception différente de la dramaturgie.

Alors qu'en latin la poésie est *oratio uincta*, un « discours enchaîné »[20], le théâtre une mise en scène du *sermo*, cette « enfilade de mots »[21], les démarches d'édition et de traduction, au lieu de lier les éléments entre eux conduisent à structurer, articuler, numéroter. La lecture est contrainte de devenir *numerosa*, « nombreuse » c'est-à-dire marquée par le *numerus*, le rythme : rythme des séquences, des vers, des répliques. Le découpage temporel de la pièce, en actes et / ou en scènes, est transposé spatialement sur la page, qui n'est plus un bloc dense de vers successifs (d'autant plus quand la traduction elle-même n'observe plus la disposition métrique, comme chez F.-R. Chaumartin) mais un texte troué et architecturé dans lequel s'introduisent des espacements, du blanc. Dans ces interstices se glisse à l'occasion un autre type d'intervention de l'éditeur scientifique : le texte didascalique.

Les didascalies

La part d'intervention de l'éditeur scientifique dans un texte dramatique peut s'apprécier en considérant les didascalies qu'il insère ou non dans le texte. Il faut rappeler que ce que nous appelons aujourd'hui « didascalies », en pensant plutôt aux didascalies externes, de régie, comprend une plus large catégorie à l'origine. Le terme « didascalie », renvoyant à l'instruction donnée par le *didaskalos* grec, est assez général, et comprend, comme le précise clairement V. Lochert dans son introduction : « la liste des personnages, la division en actes et en scènes, le nom des locuteurs, et toutes les indications entourant les répliques. »[22] Nous

[18] (Dupont, 2003) p. 193 : « […] disons quelques duos-duels. Le dialogue suppose un échange d'informations, une communication entre deux personnages. Or, cela n'a pratiquement jamais lieu dans les tragédies latines. »

[19] C'est d'ailleurs la recommandation de la collection : « Des répliques contenues dans un même vers seront disposées avec un décalage *qui manifeste l'unité du vers* » (nous soulignons) (André, 2003) p. 11.

[20] J. Dangel, dans ses différents travaux, considère un système tripartite fait de l'*oratio soluta*, la prose, libre ; de l'*oratio numerosa*, la prose d'art, oratoire, régie par le *numerus* ; et de l'*oratio uincta*, la poésie, « enchaînée » par les contraintes métriques. C'est dans un sens différent mais par clin d'œil que nous employons ici l'expression d'*oratio uincta*, où nous privilégions le sens d'enchaînement de la diction, des répliques et des séquences, par opposition à leur séparation par divers artefacts.

[21] *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, *s. u*.

[22] (Lochert, 2009), p. 14.

avons traité de la deuxième catégorie, la division en actes et en scènes, plus haut, en la considérant comme un fait de structure. Nous voudrions ici nous arrêter sur les autres types de didascalies, en apportant notre contribution à certains travaux concernant le théâtre de l'Antiquité à nos jours[23], le théâtre antique en particulier[24], et de façon plus spécifique encore la tragédie grecque[25] ou la comédie latine[26].

Nos quatre éditeurs ne se comportent pas du tout de la même manière en la matière. Deux n'insèrent aucune didascalie de régie et se limitent à la liste des *dramatis personae* initiale et aux didascalies de personnages parcourant tout le texte ; deux autres ajoutent des didascalies de régie, en quantité très variable.

Les didascalies de personnages (☞clichés 14, 15, 16 et 17)

L'édition la plus minimaliste est celle de F. Dupont, qui se limite à la liste des personnages du drame avant la pièce, sans mention du lieu de l'action. Ces personnages sont repris sous la forme de didascalies de personnages, ou indication de la source locutoire[27], avant chacune de leurs répliques : leur nom est écrit en majuscules, en retrait à droite. Ces indications sont nettes mais le changement d'interlocuteur ressort finalement assez peu, au milieu d'un texte par ailleurs très aéré.

F.-R. Chaumartin adopte à peu près le même système, à la différence qu'il indique, outre les *dramatis personae* présents, le lieu de l'action (« *Scaena Corinthi* »). Le nom des personnages réapparaît ensuite, mais plus visible que chez F. Dupont (dans la traduction, en petites capitales, suivi d'un point et d'un tiret, inséré dans le texte de la réplique ; du côté du texte latin, en petites capitales mais abrégé, en marge intérieure, détaché de la réplique).

Dans aucune de ces deux éditions ne figure de didascalies autres, dans le cours du texte, ce qui, pour F.-R. Chaumartin est peut-être un choix imposé par le cahier des charges de la collection, puisque son prédécesseur, L. Hermann, avait inséré quelques didascalies de régie dans son édition de 1924 que le cahier des charges précédent permettait[28]. Les deux éditions se distinguent toutefois par le contenu de la liste des personnages du drame : F. Dupont parle de « chœurs » au pluriel, et signifie peut-être par là que tous les chants ne sont pas délivrés par la même collectivité (hommes ou femmes ?[29]), tandis que F.-R. Chaumartin mentionne le

---

[23] (Calas Frédéric, et al., 2007).

[24] L. E. Rossi « Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio et situazione drammatica sulla scena attica » dans (Associazione italiana di cultura classica. Convegno, 1989), p. 66-71 sur les didascalies internes et la kynésique (ensemble de l'article p. 63-78). L'auteur circonscrit de façon intéressante son sujet en disant que tout geste scénique fonctionnel est signifié dans le dialogue, et qu'à l'inverse les jeux scéniques non annoncés ou décrits sont facultatifs.

[25] Sur les didascalies dans la tragédie grecque (Ercolani, 2000). L'auteur distingue p. 24-25 les didascalies informatives à destination du public, les didascalies décrivant les gestes et mouvements, à valeur performative pour les acteurs et informatives seulement de façon secondaire pour le public, et les didascalies à destination des personnages en scène.

[26] Voir P. Letessier « La 'remise en forme' de comédies de Plaute : du danger des didascalies dans l'édition contemporaine d'un théâtre antique » dans (David et al., 2012), p. 59-69.

[27] Nous renvoyons aux travaux de (Lochert, 2009) pour une étude approfondie des didascalies (histoire, typologie, fonctions) et à (Calas Frédéric, et al., 2007) pour des études de cas, du théâtre de l'Antiquité à nos jours.

[28] Nous avons consulté (Havet, 1925) et (André, 2003). Si en 1925 on accepte d'ajouter dans la traduction « des mots explicatifs, exemples : « tribun *de la plèbe. (Se tournant vers Eudicos) Et toi aussi… (A Phormion, à part).* » afin de faciliter l'intelligence du texte, en 2003 il n'est plus question de ces apports, ce que la recommandation suivante explicite également : « On pourra prévoir de fausses manchettes en caractère gras (égyptienne italique) mais en petit nombre et seulement pour indiquer les grandes divisions, *afin de ne pas donner une allure scolaire à un ouvrage d'un caractère savant* » (nous soulignons).

[29] La question peut se poser en effet : le premier chœur est clairement hostile à Médée et favorable à Créüse, le deuxième qualifie Médée de « mal plus grand que la mer » (*maiusque mari Medea malum*, v. 362), le troisième demande grâce pour Jason, le quatrième a hâte de voir « l'impie Colchidienne » (*nefanda Colchis*, v. 871) partir.

« chœur » au singulier. Plus significative est la présence ou l'absence des enfants de Médée dans cette liste : F. Dupont les inclut tandis que F.-R. Chaumartin ne les mentionne pas, ni ici ni dans son apparat critique, sans nul doute parce que ce sont des personnages muets – nous reviendrons sur cette question.

Les didascalies de régie

Les deux autres éditions comprennent la liste des *personae*, suivie de l'indication du lieu de l'action plus (chez B. Le Callet[30]) ou moins (chez O. Sers[31]) développée, ainsi que les didascalies de personnages usuelles, là encore plus (chez B. Le Callet) ou moins (chez O. Sers) immédiatement visibles. À ces indications s'ajoutent des didascalies de régie, au nombre de douze chez O. Sers, de soixante-dix-sept chez B. Le Callet. Les modalités d'insertion sont semblables : les didascalies sont écrites en belle page, du côté de la traduction, en caractères italiques, entre parenthèses quand elles interviennent au milieu des tirades (pour préciser un jeu de scène, v. 934 chez B. Le Callet « redevenant furieuse » ; un destinataire v. 843 chez B. Le Callet « s'adressant à la Nourrice ») ou en fin de tirade (pour la sortie de Jason après le v. 559 chez O. Sers) ; sans parenthèses quand il s'agit de préciser le destinataire d'une réplique (« Jason, *aux soldats* » v. 995 chez O. Sers) ou quand il s'agit de préciser un jeu de scène (« Médée, *du toit* », v. 982 chez O. Sers), immédiatement après la didascalie de personnage.

Chez O. Sers, ces didascalies, peu nombreuses, sont concentrées en certains passages. Par exemple trois didascalies interviennent en dix vers et demi (v. 549b-559), après que Médée a découvert le point faible de Jason, ses enfants, et le constate en aparté. Cinq didascalies figurent dans la scène finale, pour préciser les destinataires des répliques et les jeux de scène. La répartition des didascalies en fonction de leur contenu est simple : deux précisent des entrées et sorties de personnages ; cinq indiquent des destinataires de répliques ou des apartés ; cinq autres explicitent un jeu de scène (infanticide, position de Médée sur le toit, mention du char). Ces didascalies se caractérisent par leur économie et leur concentration en des passages clefs ou difficiles à interpréter. On note pourtant la présence curieuse d'une didascalie de sortie de Jason, isolée, après le vers 559. Pourquoi faire mention d'une sortie ici et pas ailleurs ? Peut-être est-ce pour faire comprendre la réaction de Médée qui s'étonne et s'indigne à la fois de ce départ précipité (« Parti ? Est-ce bien vrai ? »), symbolisant l'oubli, de la part de Jason, de ce qu'elle a représenté pour lui, symbole donc de sa lâcheté et de sa trahison. Cette didascalie, comme celle qu'insère B. Le Callet que nous discuterons *infra*, en anticipant sur la réplique de Médée qui constate la sortie de Jason, renverse l'ordre logique des choses : le lecteur est conduit à trouver une confirmation dans les dires de Médée de ce qu'il vient de lire entre parenthèses « (Il sort) », alors qu'ils auraient dû lui révéler ce déplacement de l'autre personnage. Ce faisant, l'éditeur restitue l'ordre chronologique des événements qui se tiendraient sur scène si mise en scène il y avait. On est amené à conclure

---

Ces chants sont donc délivrés par les habitants du lieu, Corinthe, comme il est d'usage. Mais rien ne dit, contrairement à la tragédie d'Euripide du même nom où les choreutes sont des femmes, que le chœur soit masculin ou féminin. L'indéfinition de son sexe dans le texte laisse ouvertes les interprétations, qui ont d'ailleurs varié au cours des éditions de cette tragédie.

[30] « *Scaena Corinthi* » en fausse page ; tandis qu'en belle page est précisé : « L'action se déroule à Corinthe, devant la maison de Médée, le jour du mariage de Jason et de la princesse Créüse. Le chœur est constitué d'habitants de Corinthe ». Ces indications, évidentes pour le spécialiste de théâtre antique, nécessaires pour celui qui ne l'est pas, précisent : des éléments du mythe, les données spatio-temporelles, des données dramaturgiques comme la composition du chœur, qui est traditionnellement composé des habitants du lieu de l'action.

[31] « *Scaena Corinthi* », traduit et précisé par « La scène est à Corinthe, devant la maison de Médée ». Là encore, ces précisions valent pour les non spécialistes, qui ignorent qu'une tragédie se joue devant un décor figurant un palais, celui du protagoniste.

que ces deux ordres, de la lecture et de la performance, entrent ici en conflit en raison de l'intrusion didascalique.

Chez B. Le Callet, les didascalies connaissent une véritable inflation et contiennent des indications de nature d'autant plus variée. Elles constituent un corpus important dont il est possible d'interroger la cohérence. Les personnages sont tout d'abord présentés « par ordre d'apparition » dans la liste initiale. Un seul a droit, outre son nom, à une précision sur sa fonction (« Créon, *roi de Corinthe* »), peut-être parce qu'il est moins connu du grand public. Figurent, outre Médée, la Nourrice, Jason, et le Messager, la mention « [les deux enfants] ». La présence-absence de ces personnages ainsi notés entre crochets, pour lesquels nous avons vu que les autres éditeurs n'avaient pas de position unitaire, mérite qu'on s'y attarde. Ce sont en effet des personnages à part entière, à qui Médée s'adresse, que la Nourrice fait venir puis ramène, mais ils restent muets. Or il est d'autres personnages pratiquement semblables : les serviteurs appelés par Créon aux vers 188 et 189, qui sont mentionnés dans une didascalie entre les vers 187 et 188 (« S'adressant à ses esclaves »). Eux aussi demeurent muets, eux aussi sont nécessaires au jeu de scène. Pourquoi alors ne figurent-ils pas dans la liste des *personae* ? Peut-être parce que leur rôle est très mineur et leur fonction passagère (débarrasser Créon de la présence de Médée) ; sans doute, plus vraisemblablement, parce qu'il s'agit de membres du chœur pouvant s'en détacher à l'occasion, ce qui pose la question de la présence du chœur sur la scène. Enfin, il est d'autres personnages mentionnés dans les didascalies mais non dans la liste initiale des *personae* : les hommes en armes de la dernière scène (« Jason entre en scène suivi d'une troupe d'hommes en armes »). S'il est possible que le gendre du roi soit accompagné d'une escorte, ses apostrophes (« Vous, les fidèles », « courageuses cohortes de guerriers en armes ») et ses ordres (« accourez ! », « Emparons-nous », « Venez, venez », « unissez vos forces, détruisez la maison » ; plus tard « qu'on lui lance des torches enflammées » v. 996) peuvent tout aussi bien s'imaginer sans destinataire physiquement présent sur scène, comme simplement lancés à la cantonade[32]. L'omission de ces derniers personnages dans la liste des *personae* serait alors plus justifiée que pour les gardes de Créon. Se dessine une logique graduelle dans cette liste : les personnages présents et parlants sont notés ; les personnages présents et muets, mais ayant un jeu essentiel dans une scène sont notés entre crochets ; les personnages présents, muets, impliqués dans un jeu de scène important (les serviteurs de Créon, sommés de faire reculer Médée) ou non (les gardes appelés par Jason) sont omis, mais mentionnés dans des didascalies au moment où ils semblent nécessaires à l'action.

On peut ensuite comparer la répartition des didascalies de cette édition avec celle observée chez O. Sers : quinze spécifient des entrées et sorties ; dix-neuf précisent les destinataires d'une réplique ou des jeux d'aparté ; quarante-trois un jeu de scène (indications de tonalité, d'émotions : douze didascalies ; indications de mouvement, jeu d'un personnage, jeu de regards : vingt-six ; autres notations comme les bruits, les éléments de décor : cinq). Toutes proportions gardées, on voit que les didascalies qui visent à interpréter ce qui se peut ou doit se passer sur scène (dernière catégorie mentionnée) prédominent nettement sur les didascalies qui ne visent qu'à éclairer les déplacements et relations discursives entre les personnages (deux premières catégories), alors que chez O. Sers les relations discursives et les jeux de scène étaient en égale quantité (deuxième et troisième catégorie), supérieure à celles des déplacements (première catégorie). Comme dans la traduction visuelle de la structure de la tragédie, B. Le Callet fait prédominer la démarche interprétative et n'hésite pas à beaucoup intervenir dans le texte pour en donner une grille de lecture. Pourtant, dans sa déclaration de principe p. 51-52, l'objectif affirmé est d'aider le lecteur à suivre « les multiples revirements

[32] Les adresses aux hommes de main de Créon et à ceux de Jason semblent différentes : l'apostrophe de Créon est précise et ponctuelle, tandis que Jason profère des appels généraux et finalement si nombreux qu'ils semblent vains et rester des paroles « en l'air ».

de Médée » ou à « comprendre comment les protagonistes – notamment la Nourrice et les enfants – s'intègrent à ce parcours chaotique ». Cet objectif premier est dépassé par certaines didascalies[33], dont nous ne prendrons qu'un exemple. Pour un lecteur, la mention « (L'autel émet un son étrange. Les trépieds se mettent à vibrer.) » juste avant les vers 785-786 (« Autels, vous avez grondé. / Je comprends, en voyant trembler / les trépieds que j'ai dressés, / que la déesse m'est favorable ») est non seulement inutile, puisqu'elle redouble clairement les paroles de Médée, mais aussi dommageable, puisqu'elle révèle avant même que Médée ne le dise ce que le personnage perçoit : les priorités sont bousculées, puisque c'est l'éditeur-traducteur qui anticipe sur la parole du personnage, et le texte dénaturé, puisque la *diègèsis* s'insère dans la *mimèsis* comme si cette dernière n'était pas assez explicite. Tout se passe comme si Médée répondait à la didascalie externe au lieu de réagir à ce qui l'entoure, ce qui, paradoxalement, fait de l'héroïne plus un être de papier qu'un personnage devant parler et se mouvoir sur une scène de théâtre. L'éditrice a adopté la logique de la lecture, tout à fait différente de celle du jeu d'un acteur, d'un travail dramaturgique ou d'une réception par un spectateur, en restituant la chronologie des événements tels qu'ils se dérouleraient sur scène.

Le traitement de l'aparté

Un prolongement de la question des didascalies dans les éditions du théâtre antique, qui serait à explorer bien davantage que ce que nous venons de faire, est celui du traitement de l'aparté[34]. Il est plusieurs moments dans *Médée* durant lesquels on peut imaginer que les personnages parlent sans intention d'être entendus d'un autre[35], mais le plus évident est celui où Médée converse avec Jason et réagit à ce qu'il vient de dire en soulignant, pour elle-même sans nul doute, combien ce que son ancien époux vient de dire (son attachement à ses enfants) est fondamental dans son désir de vengeance.

Pour faciliter la comparaison, voici un tableau qui consigne la présentation en latin et en français, ainsi que la traduction, de ces vers 549b-550.

Aparté des v. 549b-550a : vue synoptique

v. 549b-550	B. Le Callet, 2014	O. Sers, 2011	F.-R. Chaumartin, 2002	F. Dupont, 1992
Présentation des vers latins	*[….] Sic natos amat ?* *Bene est, tenetur, uulneri patuit locus.* –	[….] Sic natos amat ? Bene est, tenetur, uulneri patuit locus. –	[….] Sic natos amat ? Bene est, tenetur, uulneri patuit locus. –	xxx

[33] Notamment aux pages 167, 169, 171, 173, correspondant aux vers 780 à 848, déroulant les incantations et actes de magie de Médée.

[34] Pour un aperçu de l'émergence du procédé et ses possibles traductions scéniques, nous nous permettons de renvoyer aux actes de la journée d'études que nous avons édités : (Paré-Rey, 2014).

[35] Par exemple : les vers 179-187 prononcés par Créon à son entrée en scène et décrivant Médée de manière fort négative ; ou encore les vers 445-446 prononcés par Jason et décrivant les réactions de Médée (*furor*, *dolor*) à sa vue.

Traduction française	« Il aime à ce point ses enfants ? C'est bon, je le tiens ; Il m'a révélé le point faible où le frapper »	« Il les aime donc tant ? C'est parfait, je le tiens, j'ai vu le point sensible ! »	« À ce degré il aime ses enfants ? C'est bien, on le tient, son point vulnérable s'est dévoilé »	« Il aime donc à ce point ses fils C'est bien Le voici dans le piège Je connais son point faible »
Notation éventuelle de l'aparté	« Médée, *en aparté* »	« MÉDÉE, *à part* »	xxx	xxx

Là encore, F. Dupont va à l'économie de moyens : l'aparté n'est noté ni par une typographie ni par une mise en page particulières. La sobriété de la présentation donne la priorité à la démarche interprétative, qu'elle soit celle d'un lecteur ou d'un metteur en scène. Ce dernier aurait alors toute latitude pour interpréter les répliques en en faisant des apartés ou non – même si dans le cas des vers 549b-550 il paraît difficile de faire autrement – et en donnant à ces apartés, le cas échéant, l'extension et la réalisation scénique souhaitées. F.-R. Chaumartin est à peine plus directif quand il indique par un tiret long dans le texte latin la fin de la réplique de Médée, montrant ainsi qu'elle a un statut à part. Aucune didascalie n'apparaît dans son édition, et, comme F. Dupont, il privilégie le contact non médiatisé entre le récepteur et le texte, à la différence près bien sûr qu'il envisage une double approche du texte, via le texte original et via sa traduction. L'interprétation reste à construire dans les deux cas, ce qui peut se faire de façon très libre.

B. Le Callet et O. Sers sont très proches dans leurs choix : ils incluent comme F.-R. Chaumartin un tiret à la fin de la réplique latine, qu'ils accompagnent dans la traduction d'une didascalie de régie, à côté de la didascalie de personnage. Ils imposent donc une double séparation, par la typographie et par l'ajout d'une didascalie externe de leur cru, à la réplique de Médée. Ils explicitent sa posture, là où ailleurs elle est laissée à l'appréciation du lecteur. On observe ce qu'on a déjà noté à propos de la disposition des répliques : un décalage entre le texte latin, qui semble devoir se lire *in abstracto*, et le texte français, qui est affecté de notations devant l'orienter vers une destination scénique. Il acquiert des dimensions supplémentaires, se tourne vers la mise en espace et en voix, d'autant plus quand la traduction insiste sur certains aspects. Celle de B. Le Callet, en l'espèce, explicite les relations entre Jason et Médée par le jeu des pronoms personnels (« il » *vs* « je ») alors que le latin est plus flou, car plus général (tournures impersonnelles). L'emploi du verbe « frapper » fait envisager un acte du côté de Médée et l'anticipe, alors que le terme latin *uulneri*, « blessure », mais aussi « point sensible, vulnérable », dresse simplement un constat et révèle le lieu d'une blessure qui n'est que potentielle. O. Sers souligne la jubilation de Médée par le rythme ternaire de sa traduction. L'ellipse de *natos*, « enfants », seulement traduit par le pronom personnel (« les ») préfigure sans doute la distance que Médée est en train de mettre entre elle et ses enfants pour pouvoir perpétrer son crime. La traduction de F.-R. Chaumartin est plus littérale, sans être plate pour autant : la traduction du passif *tenetur* par « on le tient » guide vers cette dépersonnalisation d'elle-même que Médée entreprend : elle tend à s'effacer en tant que mère comme en tant qu'épouse pour ne devenir qu'un bras armé. Quand F. Dupont écrit « Le voici dans le piège », elle explicite l'image contenue dans ce verbe *tenetur*, et fait prendre conscience de la construction de la tragédie par l'héroïne.

Conclusion

L'éditeur scientifique a divers degrés de présence dans le texte qu'il édite, mais on doit bien prendre conscience que même quand il semble n'intervenir que rarement ou discrètement, il s'agit bien de choix de sa part, qui sont utiles à décoder. Qu'il avance plus ou moins masqué, c'est lui qui structure, ajoute, élague, épure ou simplifie (F. Dupont enlève toute marque de ponctuation ; F.-R. Chaumartin efface de nombreuses indications – marques typographiques, didascalies de régie, notes infrapaginales – contenues dans l'édition de 1924). Un procédé dramaturgique comme l'aparté s'avère un bon test pour voir s'il intervient pour proposer ou non telle interprétation du texte. En l'occurrence, la manière (typographique, didascalique) dont il note le procédé dévoile sa conception de la relation entre les personnages, son interprétation de leurs positions respectives.

Il est des éditions minimalistes[36], qui donnent le moins de précisions possibles, soit pour laisser libre cours à l'imagination d'un lecteur ou d'un metteur en scène, soit parce qu'elles s'adressent à des spécialistes qui connaissent les conventions du théâtre antique ou le mythe mis en scène. Certaines éditions affichent un interventionnisme plus grand[37], témoignant d'une volonté explicative et guidant le lecteur dans des moments de difficultés avérées (oscillations de Médée par exemple) ou même dans des passages qui pourraient se passer de précisions. Si les indications fournies ne sont pas contraignantes (voir *supra* l'analyse de didascalies), il faut garder en mémoire que ces interventions sont, déjà, et hors toute considération de traduction, des interprétations.

La conséquence pour le lecteur est que les textes latin et français ont un aspect différent. Plus l'écart est grand entre belle et fausse pages, plus l'éditeur a modelé le texte pour le rendre accessible selon ses propres critères. Le texte latin reste en général plus brut, même s'il est travaillé ne serait-ce qu'à travers la disposition des vers et les didascalies de personnages. Le texte français est davantage le lieu des intrusions du traducteur et de l'éditeur, et devient le lieu de production d'images scéniques : le lecteur est poussé à imaginer telle scène, le metteur en scène guidé vers tel choix. La page, lieu du texte, suggère tel rythme de lecture ou de représentation : espace et temps sont les deux dimensions dans lesquelles le jeu – au sens technique du terme – entre le livre et le spectacle se développe.

On pourrait finalement modéliser deux pratiques de lecture – avec bien sûr des niveaux intermédiaires dans la pratique – : une *lectio uincta*, une « lecture enchaînée », quand le texte est continu, peu structuré par des divisions typographiques, des numérotations de séquences, des didascalies de personnages, d'un texte qui serait assez proche de ce que les Modernes conçoivent comme de la poésie ; une *lectio numerosa*, une « lecture rythmée », scandée par la numérotation des vers et des séquences, par des didascalies de personnages saillantes, d'un texte qui apparaît « théâtral » aux Modernes, habitués à un tel découpage. L'une est-elle préférable à l'autre ? Si la première se rapproche du dépouillement des manuscrits antiques, l'on ne doit pas tomber dans le piège consistant à croire qu'elle est plus authentique. Comme nous l'avons vu, il s'agit, là aussi, d'une construction intellectuelle et matérielle. L'important, nous semble-t-il, est d'analyser les ressorts de ces constructions afin de ne pas considérer que la page que nous lisons est plus immuable ou plus vraie qu'une autre ; elle est toujours le fruit d'une histoire éditoriale, histoire complexe mêlant des impératifs matériels, commerciaux et scientifiques, une histoire qui reste à retracer.

[36] Celle de F.-R. Chaumartin : de plus en plus scientifique dans le paratexte (introduction, bibliographie), mais de plus en plus elliptique dans le corps du texte (traduction resserrée, absence de mention de tous les personnages présents) et épuré (absence de différenciation entre parlé et chanté, de séparation entre les séquences, de didascalie de personnages étendue et de didascalies de régie, de notes).

[37] Comme B. Le Callet, avec une présence marquée de la structuration en actes et en scènes, de nombreuses didascalies, d'appels de notes explicatives.

Références bibliographiques

André, J. (2003). *Règles et recommandations pour les éditions critiques: série latine*. Paris, France: Société d'éd. les Belles lettres.

Andrieu, J. (1954). *Le dialogue antique: structure et présentation*. Paris, France: les Belles Lettres.

Associazione italiana di cultura classica. Convegno. (1989). *Scena e spettacolo nell'antichità: atti del Convegno internazionale di studio, Trento, 28-30 marzo 1988*. (L. De Finis, Ed.). Firenze, Italie: L.S. Olschki.

Beare, W. (1955). *The roman stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Methuen & Co.

Calas Frédéric, Elouri Romdhane, et Hamzaoui Saïda. (2007). *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. (Institut supérieur des sciences humaines, Ed.). Tunis, France: Sud éditions.

Dane, J. A. (2012). *What is a book ?: the study of early printed books*. Notre Dame, In., Etats-Unis d'Amérique: University of Notre Dame Press.

David, S., Association régionale des enseignants de langues anciennes, et Institut des sciences et techniques de l'Antiquité (Eds.). (2012). *L'Antiquité et la vie des arts: contributions scientifiques et pédagogiques*. Besançon, France: Presses universitaires de Franche-Comté.

Di Benedetto, V. et E. Medda. (2002). *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino, Italie: Einaudi.

Dupont, F. (2003). *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*. Paris, France: Les Belles lettres, 2003.

Dupont, F. et P. Letessier. (2012). *Le théâtre romain*. Paris, France: A. Colin, DL 2012.

Ercolani, A. (2000). *Il passaggio di parola sulla scena tragica: didascalie interne e struttura delle rheseis*. Stuttgart etc., Allemagne: J.B. Metzler.

Gaskell, P. (1972). *A new introduction to bibliography: by Philip Gaskell*. Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Clarendon press.

Greetham, D. C. (1994). *Textual scholarship: an introduction*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Garland.

Havet, L. (1925). *Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé*. Chartres, France: Imprimerie de Durand.

Hunter, R. L. (1985). *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge, Royaume-Uni: Cambridge University Press.

Lochert, V. (2009). *L'écriture du spectacle: les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*. Genève, Suisse: Droz.

Martin, H.-J., R. Chartier, et J.-P. Vivet (Eds.). (1984). *Histoire de l'édition française*, Vol. II Le livre triomphant, 1660-1830. Paris, France: Promodis, impr. 1984.

Martin, H.-J., J.-M. Chatelain, I. Diu, et A. Le Dividich. (2000). *La naissance du livre moderne: XIVe-XVIIe siècles*. Paris, France: Éd. du Cercle de la librairie.

McKenzie, D. F. et R. Chartier. (1991). *La bibliographie et la sociologie des textes*. (M. Amfreville, Trad.). Paris, France: Éd. du Cercle de la librairie.

Paré-Rey, P. (Ed.). (2014). *L'aparté dans le théâtre antique: un procédé dramatique à redécouvrir*. Saint-Denis, France: Presses universitaires de Vincennes, DL 2014.

Rosivach, V. J. (1983). « The aduocati in the Poenulus and the piscatores in the Rudens » 83‑93.

Vadalà, M. E. (2007). *La descrizione del libro antico secondo la nuova ISBD: seminario di studio, Trento, Biblioteca comunale, 14 maggio 2007*. (M. Guerrini, Ed.). Roma, Italie: Associazione italiana biblioteche.

Veyrin-Forrer, J. (1987). *La lettre et le texte: trente années de recherches sur l'histoire du livre*. Paris, France: École normale supérieure de jeunes filles.

Annexe 1. Composition des éditions étudiées

Sénèque, *Théâtre complet*, F. Dupont, Imprimerie Nationale, Le spectateur français, Paris, 1992

1) Page : Collection « Le spectateur français »
2) Livres publiés par le traducteur
1) Page de titre : auteur latin (« Sénèque ») ; titre général du volume (« Théâtre complet ») ; indication de la tomaison (« volume II »), titres des pièces contenues dans le volume (« *Médée*, *Hercule Furieux*, *Hercule sur l'Oeta*, *Œdipe*, Les *Phéniciennes*) ; éditeur scientifique (« Traduction et notices de Florence Dupont ») ; maison d'édition (« Imprimerie Nationale Éditions »)
3) Copyright, ISSN et ISBN
4) Pour chaque tragédie : page de titre, brève introduction, texte en français uniquement
5) En fin de volume : Table des matières
6) Titres parus dans la même collection
7) Achevé d'imprimer ; dépôt légal

Sénèque, *Tragédies*. *Hercule Furieux*, Les *Troyennes*, Les *Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre* (Tome I). *Œdipe*, *Agamemnon*, *Thyeste* (Tome II). F.-R. Chaumartin, Paris, Belles Lettres, CUF, 2002

2) Sénèque. Tragédies. *Hercule Furieux*, Les *Troyennes*, Les *Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre*
3) Page de titre : nom de la Collection (« Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé ») ; auteur latin (« Sénèque ») ; titre général de l'œuvre (« Tragédies ») ; indication de la tomaison (« tome I »), titres des pièces contenues dans le volume (« *Hercule Furieux*, Les *Troyennes*, Les *Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre*) ; auteur de l'établissement du texte et de la traduction (« François-Régis Chaumartin ») ; indication du tirage ; marque de la collection (louve) ; adresse avec lieu, maison d'édition et date (« Paris, Les Belles Lettres, 2002 »)
4) Copyright, ISSN et ISBN
5) Introduction (manuscrits ; éditions ; critiques de texte ; sens des tragédies ;
6) Bibliographie générale et sélective
7) Sigla
8) Pour chaque tragédie : introduction ; bibliographie ; texte bilingue
9) À la fin du tome I : « Noua addenda et corrigenda ». À la fin du tome II : « notes complémentaires » ; « conspectus metrorum » ; « addenda et corrigenda »
10) Table des matières
11) Achevé d'imprimer ; dépôt légal

Sénèque, *Tragédies*. Olivier Sers, Paris, Belles Lettres, Classiques en Poche, 2011

1) Page de la collection : « Classiques en Poche. Collection dirigée par Hélène Monsacré »
2) Titres parus « Dans la même collection »

3) Page de titre : auteur latin (« Sénèque ») ; titre général de l'œuvre (« Tragédies ») ; titres des pièces contenues dans le volume (« *Œdipe* ; les *Phéniciennes* I et II, *Médée*, *Hercule furieux*, *Phèdre*, *Thyeste*, les *Troyennes*, *Agamemnon*) ; auteur de l'établissement du texte (« François-Régis Chaumartin ») ; auteur de l'émendation, de la présentation et de la traduction (« Olivier Sers ») ; adresse maison d'édition et date (« Les Belles Lettres, 2011 »)
4) Fin des titres parus dans la même collection ; copyright, ISBN
5) Préface
6) Sénèque. Tragédies.
7) Pour chaque pièce : texte bilingue
8) « Annexe I. Le texte traduit » : indication des émendations
9) « Annexe II. Aperçu bibliographique »
10) Table des matières
11) Achevé d'imprimer ; dépôt légal

Sénèque, *Médée*. Blandine Le Callet, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2014

1) « Collection Folio théâtre »
2) Page de titre avec nom de l'auteur latin (« Sénèque ») ; titre de la pièce éditée (« Médée ») ; mention des éditeurs scientifiques (traduction et édition : B. Le Callet ; établissement du texte : Otto Zwierlein) ; annonce du type de texte (« édition bilingue ») ; maison d'édition (« Gallimard »)
3) Copyright
4) Préface
5) Note sur l'édition et le texte latin
6) Note sur la traduction
7) Titre (« *Medea*. Médée »)
8) Texte de la tragédie
9) Dossier
    a) Repères chronologiques sur la vie de Sénèque
    b) Bibliographie sélective
    c) Notice sur la tragédie romaine
    d) *Médée* de Sénèque à la scène
    e) Compléments philologiques
    f) Jason et Médée avant la tragédie
    g) Notes
    h) Index des noms propres
    i) Résumé et structure de la pièce
10) Table des matières
11) Collection Folio théâtre (titres parus)
12) Achevé d'imprimer ; dépôt légal ; ISBN

Annexes 2. Clichés des pages commentées

[Voir document powerpoint]