

Dossier pédagogique

MÉDÉE

texte de **Max Rouquette**

mise en scène **Jean-Louis Martinelli**

musique **Ray Lema**

Du jeudi 12 novembre au dimanche 13 décembre 2009

Théâtre Nanterre-Amandiers – Atelier

Contacts scolaires

Aline Joyon

T 01 46 14 70 61

a.joyon@amandiers.com

horaires

du mardi au samedi à 20h30, dimanche à 15h30 (*relâche lundi*)

Dossier pédagogique réalisé par Mohamed El Assal et Mohamed Najjarri

Théâtre Nanterre-Amandiers

7, avenue Pablo-Picasso

92022 Nanterre

RER Nanterre-Préfecture (ligne A)

Navette assurée par le théâtre avant et après les représentations

www.nanterre-amandiers.com

Médée

I. Max Rouquette

Préface de *Médée* de Max Rouquette
Max Rouquette ou le sombre éblouissement du monde
Bibliographie de Max Rouquette

II. La mise en scène de Jean-Louis Martinelli

Note de Jean-Louis Martinelli en 2009
Entretien avec Jean-Louis Martinelli en 2003
Biographie de Jean-Louis Martinelli

III. Médée, figure mythique

L'histoire de Médée
Diverses adaptations
Euripide
Sénèque
Pierre Corneille
L'opéra de Marc-Antoine Charpentier
Jean Anouilh
Heiner Müller
Hans Henry Jahnn

IV. La femme Médée

La condition féminine
La femme au temps d'Euripide
La femme dans la Grèce Antique
La femme hellénique
Le partage du masculin et du féminin
La femme dans la tragédie

V. Médée, l'étrangère

L'étranger au temps d'Euripide
Etre étranger
Médée, la barbare
Médée, le prix à payer
Médée entre barbarie et hellénisme
La Médée de Pier Paolo Pasolini
La violence de Médée dans l'interprétation de Pasolini
Notre vie manque de soufre
Le partage de l'animalité

Lexique mythologie et antique

MÉDÉE

de
en scène de
musique

scénographie
lumière
collaboration artistique
son
costumes
coiffures, maquillages

avec

Médée
Caranal
Salimonde
Créon
Jason

Chœur de femmes

la mère
choriste
choriste
choriste
choriste
choriste
choriste
musiciens

et deux enfants

**Max Rouquette
Jean-Louis Martinelli
Ray Léma**

**Gilles Taschet
Jean-Marc Skatchko
Florence Bosson
Philippe Cachia
Patrick Dutertre
Françoise Chaumayrac**

**Odile Sankara
Bakari Konaté
Mariam Kone
Moussa Sanou
Hamadou Sawadogo**

**Blandine Yaméogo
Ténin Dembele
Adiaratou Diabaté
Haoua Diawara
Assetou Demba
Karidia Konate
Fatimata Kouyate
Yawe Issa Diarra**

I

MAX ROUQUETTE

Max Rouquette

J'ai souvent rêvé, en suivant la route qui, de la Boissière, descend sur Aniane, à un théâtre pour les gens de la contrée, simple et, peut-être, pas tellement onéreux. Il est déjà prêt : la terre, le ciel, les rochers, un ruisseau, l'ont dessiné. Nous n'aurions qu'à le faire théâtre. Il fait penser à ceux de la Grèce. Le ruisseau, sec l'été, entoure aux trois quarts, dans son cours sinueux, un relief qu'il serait vite fait d'aplanir et qui serait la scène. Pour les spectateurs, la pente de la colline, raide qui encercle à demi le ruisseau courbe.

On peut couper les chênes verts ; on peut disposer des dalles, les lauses, ici, ne manquent pas. Les gens s'assiéraient sur les pierres, les rochers, la terre, sur leurs vestes ou des coussins. Mais ce n'est peut-être qu'un beau songe.

Et la pièce ? La pièce serait à l'image de ce théâtre, dans son esprit, pierreux, brutal, dur, sans ornements, mais parfois avec l'ampleur du vent, de la chaleur, de l'air, du ciel, de la nuit ; et aurait pourtant les reflets et les significations de la vie, de ses tourments, des tempêtes, des songes et de la souffrance de tout homme, dans tous les temps.

Mais un rythme comme celui de Médée, il suffit qu'il soit à peine transposé, décapé de ses aspects d'antiquité et que, passé à notre époque tout en conservant son éclat légendaire, il garde toujours son pouvoir dans l'âme populaire, pour pouvoir toucher directement l'esprit de notre peuple. D'autres l'ont fait ailleurs. Je le sais. Pour d'autres raisons qui ne sont pas les miennes.

Le chœur, je l'ai, lui aussi, détourné de son apparence grecque. En vérité, dans la société méridionale, le chœur antique est resté toujours vivant. Sur les placettes, à la gardette, devant le café, au bon de la nuit, le groupe des vieilles femmes est bien là pour commenter tout événement et le charger de ce que le peuple assemblé ajoute à toute chose personnelle.

Le maintenir, mais par fragments, de trois ou quatre personnes qui se répondent, ou qui nous donnent, sans se mêler, l'image de pensées différentes, cheminant de concert, sans s'entendre ni se comprendre.

Les Vieilles, dans ce passage du mal, je les veux, comme est souvent, en vérité, l'opinion publique, quelque chose de malin, l'image de la vie lorsqu'elle en est venue à l'âge sans pitié, comme, et sans doute pourquoi, sans illusions. Avec seulement, par-ci, par-là, un tendre souvenir, un espoir aussi étrange ici qu'une fleur d'amandier sur l'écorce noire d'un vieil arbre tordu, et mort plus qu'aux trois quarts ; l'espoir que donne en vain, l'enfance, dans l'innocence de sa fleur.

C'est pourquoi je les vois avec des masques qui leur donneraient l'apparence de chouettes, hiboux, grands ducs, ou effraies, à la face blanchâtre, hurlant à la mort, et sans grande pitié au cœur ; miroirs, déjà de la mort triomphante et du mal.

Tout au long de la pièce, avant toute action, comme lorsqu'elle s'achève, les vieilles (quatre ou cinq), vêtues de noir, avec leurs écharpes noires qui allongeront leurs gesticulations ainsi que les ailes de corbeaux et de chouettes, seront dressées, ici et là, à des hauteurs différentes, tournant très lentement, sans mot dire, d'abord, leurs faces blanches d'oiseaux de nuit, seul mouvement de leurs corps. On peut deviner, avant que s'élève toute parole, leur jacassement, leurs cris aigus, leurs battements d'ailes, comme font les pies qui se disputent sur la branche haute d'un arbre mort. Cris de pies ou de corneilles, animaux sans signification. Porter au plus haut l'apparence animale.

Réparties en deux couples de chaque côté de la mère du chœur, celle qui lancera, à voix rauque, la parole majeure, reprise et balancée et renvoyée d'un groupe à l'autre. Chaque couple aura sa voix, l'une aiguë, l'autre basse. Et la mère, au milieu.

Les mouvements de cette sorte de chœur serviront à animer la scène, dans les moments apaisés qui séparent les tensions. Au contraire, le chœur immobile, comme dit plus haut, et muet, aura pour but de souligner, par son silence et les lents mouvements des seuls visages, les points de grande tension.

Quant à la forme, j'ai repris, en dehors du dialogue d'échanges, ces psaumes que j'affectionnais déjà au temps d'« Occitania » et de « Terra d'Oc », ceux de David, de Jacob, d'Isaïe ou d'Ezéchiel et qui s'accordent si bien au génie de la langue.

En vérité, tout psaume est fait pour être psalmodié. Je ne suis pas, hélas, musicien. J'ai écrit les versets. Peut-être qu'un jour ces « Psaumes de Médée » donneront à quelque jeune musicien l'idée de chercher, je veux dire de « trouver », la monodie qui, avec eux, s'accordera.

Ce serait l'accomplissement d'un effort, tenté en vain par tant et tant, pour rejoindre les enchantements de cette tragédie grecque qui fascinait Nietzsche, et que Wagner entendit autrement ; ceux qui, dans les soirées vibrantes de la canicule, envoûtaient le peuple grec il y a deux ou trois mille ans.

Rouquette Max, *Médée*, théâtre drame, Montpellier, éd.Espaces 34, 1998, p 7-9.

Max Rouquette ou le sombre éblouissement du monde

Il rend sensible le grain des choses, le grain des êtres, le grain du monde. Lire Max Rouquette, c'est pénétrer dans un continent littéraire immense d'une lumineuse et sombre beauté. Lire Max Rouquette, c'est découvrir un univers d'écriture d'une richesse infinie, un univers dans lequel on se sent en immédiate familiarité tant, comme le dit Jean Carrière dans la préface à l'édition en langue française de *Vert Paradis*, « toute la condition humaine transpire à chaque mot avec une pureté inégalable ». [...]

L'homme a la noblesse réservée d'un sage qui sait tous les secrets de l'existence et a consacré sa vie à tenter de saisir l'éblouissement comme l'effroi d'être au monde, son impalpable et troublante vérité. C'est un grand écrivain, sensible, sensuel, un grand écrivain auteur d'une œuvre très diverse : romans, récits, nouvelles, poèmes, théâtre. C'est en occitan que Max Rouquette écrit, traduisant souvent lui-même en un français très fluide, très limpide, ses textes. S'il a choisi la langue d'Oc, c'est par fidélité à son enfance, par admiration pour une langue que nulle modernité n'a jamais ébréchée. Il a choisi l'occitan à une époque où toute une culture menaçait de disparaître et Max Rouquette, traduit aux États-Unis, en Allemagne, au Japon, avant d'avoir été publié plus largement en France, aura joué un rôle irremplaçable dans le maintien de cette culture et dans sa revivification profonde.

Né en 1908 à Argelliers, dans l'Hérault, un petit village haut perché au-dessus de la garrigue, au nord de Montpellier, Max Rouquette a été médecin. Il a toujours écrit, depuis l'enfance, la prime adolescence. Il écrit toujours *la Cendre et le Sel*, 1997, traduit toujours certains de ses anciens textes en français. Ancrée profondément dans sa région, son œuvre est universelle et la publication, depuis trois ans, aux éditions de Paris de *Vert Paradis*, puis de *Le Grand Théâtre de Dieu* et de *le Corbeau rouge*, nouvelles saisissantes nourries de l'observation empathique des saisons et des jours, des hommes et des plantes, des animaux et de l'impalpable souffle de l'esprit, des paysages et des âmes, a permis de prendre enfin la mesure de la puissance d'une inspiration et d'une langue, de sa bouleversante irisation rhapsodique.

Homme de théâtre, auteur d'un drame sublime, *Médée*, traduit par ses soins ou de comédies déliées et cocasses comme *Le Glossaire* ou *L'Etrange Univers du savant Mòssieur Pluche*, Max Rouquette est un immense écrivain que l'on commence à peine à découvrir mais que certains critiques ont depuis longtemps mis en lumière. Ainsi Philippe-Jean Catinchi dans *le Monde* qui le nomme « Hésiode occitan », ainsi Jean Carrière auquel on peut laisser les derniers mots : « ... la véritable écriture a pour cible fondamentale non point les dérisoires épiluchures de notre époque – ou de n'importe quelle autre époque-, mais la seule chose qui vaille et résiste au temps : le questionnement secret de notre destin. »

Il nous a quitté en 2005.

Bibliographie de Max Rouquette

Toute l'œuvre de Max Rouquette est écrite en occitan

Liste des œuvres traduites en français :

Théâtre :

Le Médecin de Cucugnan (éd. l'Avant-Scène).

La Comédie du miroir (éd. l'Avant-Scène).

Médée (éd. Espaces 34 – 1992 ; 2^e édition : 1998).

Le Glossaire (éd. Espaces 34 – 1995 ; 2^e édition : 1998).

La Pastorale des voleurs (éd. Auteurs en scène - 1997).

En instance de parution :

Les Sept Planètes, comédie en deux actes.

La Cendre et le Sel, drame en deux actes.

L'Épopée de Pappa Popov, drame en cinq actes.

La Rose Bengaline, féerie en cinq actes.

Monsieur Louis, drame en trois actes.

Comme le Pater aux ânes, drame.

Le Jeu de la chèvre, farce en un acte.

Le Diable qui jamais ne dort..., comédie en deux actes.

Le Devin, farce en un acte.

La Poudre aux yeux, comédie en deux actes.

Chante-Louve, Opéra en un acte.

Poésie :

Les Psaumes de la nuit (éd. Obsidiane).

Le Tourment de la Licorne (éd. Sud).

A mille années-lumière (éd. Jorn).

Œuvres en proses :

Vert Paradis (éd. de Paris - 1995).

Le Grand Théâtre de Dieu (éd. de Paris - 1996).

Le Corbeau rouge (éd. de Paris - 1997).

Le Prince des sosies (éd. Espaces Sud).

À paraître :

Les Roseaux de Midas (éd. de Paris).

Paru en occitan et en attente de traduction en français :

La Quête de Pendariès (éd. Trabacaire - 1996).

Tout le sable de la mer (éd. Trabacaire – 1997). L'œuvre de Max Rouquette a été traduite notamment en Anglais, Allemand, Hollandais, Japonais, Italien, Portugais, Hongrois, Polonais, Catalan, Arabe.

III

La mise en scène de Jean-Louis Martinelli

Note de Jean-Louis Martinelli en 2009

De 2003 à 2010, l'aventure du spectacle *Médée*...

L'Art du théâtre, la naissance de formes singulières, la création d'un nouveau répertoire, le maintien de l'Art de l'acteur au plus haut niveau, la visibilité des aventures théâtrales en France et à l'étranger ne sont possibles que si l'on crée les conditions de la durée d'élaboration des œuvres, de leur exposition et de leur diffusion. Ceci sans conteste passe par la mise en place de troupes d'acteurs, d'auteurs, de metteurs en scène, seules capables de lutter contre l'émiettement du temps et de rendre visible l'invisible. C'est le projet que je veux porter pour le Théâtre Nanterre-Amandiers. Une troupe donc conversant avec d'autres troupes d'Europe et du monde, telles celles de Lars Norén en Suède, de Johan Simons aujourd'hui à Gand, demain à Munich, de Nunô Carinhas du Théâtre de Porto et d'autres.

La vitalité d'une troupe pourrait d'ailleurs être illustrée par la reprise du texte de Max Rouquette *Médée*, avec le groupe d'acteurs burkinabés, emmenés par Odile Sankara et Moussa Sanou. Cette *Médée* constitue le volet central du triptyque africain de cette rentrée, encadré donc de *Bab et Sane* de René Zahnd, mis en scène par Jean-Yves Ruf et de *Je t'appelle de Paris* de Moussa Sanou, le Créon de *Médée*.

Il y a huit ans déjà, j'allais sur proposition de Culture France au Burkina Faso sans autre intention que celle de rencontrer des acteurs, des musiciens. Lors de ce premier séjour est née l'idée de monter le texte de Max Rouquette qui faisait si fortement écho aux situations africaines. Deux ans plus tard, une première version était présentée sur le grand plateau des Amandiers et dans d'autres Théâtres français (Marseille, Chalon-sur-Saône, Annecy, Privas, Montpellier, Toulouse).

Début 2008, Renato Quaglia, directeur du tout nouveau Festival de Naples, me propose de reprendre ce spectacle. Or, si les costumes ont été conservés, les décors ont dû être détruits et nous devons donc dans un temps relativement court remettre en forme cette *Médée* aujourd'hui incarnée par Odile Sankara.

Dans l'urgence, j'ai la sensation précise que le spectacle s'est épuré et a trouvé sa juste place. À l'image dépouillée mais un peu chromo de l'Afrique, a succédé une scénographie de l'urgence, du déplacement et l'espace revisité par Gilles Taschet évoque tous les camps de réfugiés du monde ; raison pour laquelle nous avons choisi de présenter le spectacle non pas dans une des salles du théâtre mais dans l'atelier de construction de décors. Avant cette reprise à Nanterre, ce spectacle ira à Sarajevo, Madrid puis à Bogota, Porto, New York, Torun...

Les difficultés d'existence professionnelle sont telles au Burkina Faso que ce groupe d'acteurs, la troupe africaine des Amandiers pourrait-on dire, est très disponible et que nous pouvons donc proposer ce spectacle plusieurs saisons de suite, fait rarissime pour la plupart des créations françaises par défaut de troupe.

Entretien avec Jean-Louis Martinelli en 2003

El Assal : Pourquoi Médée en Afrique ?

Jean-Louis Martinelli : Il y a deux ans et demi, l'AFAA me faisait part d'une demande d'un collectif de compagnies de Bobo-Dioulasso (Bobo-Dioulasso, deuxième ville du Burkina-Faso, à l'ouest du pays sur la route qui relie Ouagadougou à Abidjan) qui souhaitait pouvoir travailler avec un metteur en scène français « d'expérience ». Je ne connaissais absolument pas l'Afrique noire, en tout cas je n'y avais jamais séjourné mais l'histoire qui nous relie à ce continent me paraît suffisamment chargée de questions pour éveiller le désir d'aller y voir de plus près. Je pars donc pour animer ce stage accompagné de Guillaume Delaveau qui avait déjà séjourné à Ouagadougou un an plus tôt en qualité d'assistant de Matthias Langhoff. Je n'avais aucune idée arrêtée sur la matière à travailler ensemble. Je me souvenais simplement des propos d'Heiner Müller écrivant qu'aujourd'hui les seuls qui pouvaient approcher au plus près le sentiment tragique étaient les peuples d'Afrique. Je pense aussi à ce magnifique texte de Pasolini *Le Père sauvage* qui raconte l'arrivée d'un instituteur italien idéaliste en Afrique, ses attentes, ses effets, ses déceptions.

Je m'embarque donc pour Bobo-Dioulasso avec le texte de *Médée* de Max Rouquette que je viens de découvrir. Plusieurs points de concordance se font jour très rapidement entre cette tragédie et les acteurs de ce groupe. Tout d'abord qu'ils soient catholiques, musulmans, animistes, le lien au sacré est omniprésent et assez proche de ce qu'il pouvait être chez les grecs. Ici la présence des Dieux est réelle.

Les tragédies grecques adviennent en un temps et un lieu où s'invente la démocratie, passage donc d'un ordre politique ancien, archaïque à un nouvel ordre synonyme de modernité. Depuis un siècle l'Afrique vit un tel bouleversement. La démocratie se cherche, les différents pays doivent se défaire de nombreux tyrans et la vie des peuples est marquée de nombreux conflits ethniques. Ainsi en va-t-il par exemple du sort réservé à nombre de Burkinabés séjournant en Côte d'Ivoire, suite à la mise en avant du concept « d'ivoirité » par le gouvernement de Laurent Gbagbo. Bon nombre de Burkinabés sont animés d'un réel sentiment de vengeance du fait des violences subies par « leurs frères » et une spirale de vengeance est amorcée, qui plus est vécue comme juste nécessaire.

Enfin il semble qu'ici la parole du chœur, comme expression du voisinage ou de la cité ait encore un sens alors que dans nos sociétés occidentales, atomisées, ayant perdu le sens de la communauté et de la solidarité, sa représentation en soit devenue impossible.

El Assal : Vous voulez dire qu'à l'inverse de l'Afrique, en occident, c'est l'individuel qui l'emporte sur le collectif.

Jean-Louis Martinelli : Oui. Et qu'aujourd'hui, je ne sais pas comment représenter le chœur dans notre société. En occident, il n'y a plus de chœur alors qu'il y a un chœur en Afrique. Au Maghreb, c'est la même chose, il y a encore un chœur. Avec Rouquette, au sud de la France, sa représentation demeure possible. Sur la place du village, les « vieilles sorcières » assises sur leurs chaises commentent le fait divers. Pour vous citer un exemple, je suis allé en Afrique à un enterrement. Là-bas cet événement est totalement pris en charge par la communauté. L'atroupement est impressionnant, un groupe de femmes entoure la camionnette faisant office de corbillard, l'une d'elles appuyée contre un mur pousse des cris rauques. Mais ces scènes de détresse, comme plus tard au cimetière, sont fulgurantes. Plus à l'écart des voitures, des mobylettes qui commencent à se diriger vers le cimetière situé en périphérie de Bobo. Une partie du cortège précède le corbillard, l'autre le suit. Et tout au long du trajet, à savoir sur plusieurs kilomètres, la vie s'arrête sur notre passage. Les personnes à mobylette stoppent, se tiennent debout, les mains posées sur le guidon, silencieuses, les enfants arrêtent de jouer, les forgerons de

souder, et il en va de même pour les hommes à la terrasse des maquis. La mort passe, « je pense à ma mort » me disait Konaté, un acteur. L'entrée dans le cimetière est à peine perceptible mais reconnaissable à la végétation constituée d'arbustes s'élevant d'un demi-mètre entre lesquels on devine des buttes de terre ou parfois se trouve une plaque portant le nom du défunt. Chaque confession s'est vue attribuer une partie du cimetière si bien que lorsque nous descendons de voiture, et ce à deux cent mètres de la tombe s'élèvent plus loin des prières accompagnant les obsèques d'un musulman.

La tombe est creusée à même le sol de latérite rouge.

Ici se retrouvent essentiellement des hommes (comme chez les musulmans), alors que la famille du défunt est chrétienne. Un groupe se tient au bord du trou et lorsqu'il s'agit de descendre la bière en terre, de la poser sur des chevrons, l'agitation africaine reprend ses droits, chacun émet son avis. Puis une plaque de tôle ondulée rouillée est posée sur le cercueil et alors en un temps record, quasiment avec frénésie plusieurs jeunes hommes munis de pelles entreprennent de combler la fosse. L'appropriation du mort est collective.

Le sentiment du sacré, la violence et la guerre, la naissance de la démocratie, la survivance du collectif me semblent être les quatre points essentiels qui relient la tragédie grecque à l'Afrique.

El Assal : Médée montre aussi la détermination de la femme africaine et comment en tant que femme rebelle, elle se dresse contre la domination patriarcale.

Jean-Louis Martinelli : Médée est une pièce de femmes (Médée, la vieille nourrice, les femmes du chœur...). Les hommes se contentent de jouir du pouvoir et veulent y avoir accès comme Jason, fut-ce au prix de lâcheté et d'ingratitude. J'avoue qu'au Burkina, j'ai surtout été impressionné par les femmes qui, pour accéder à une forme d'autonomie développent une énergie considérable. J'en parlais par exemple avec une femme institutrice, célibataire et qui a voulu prendre un appartement, enfin une case, vivre seule, donc quitter la cour familiale. Elle dit, « je me suis battue pendant des années avec ma famille parce que j'étais considérée comme une pute puisque je n'étais pas mariée et que je quittais la cour familiale. » Médée peut être perçue comme figure d'émancipation.

Najjari : Comment avez-vous abordé le texte avec les acteurs ?

Jean-Louis Martinelli : Lors de la première lecture, j'ai eu la sensation qu'une montagne se dressait face à chacun des acteurs : le texte donc comme masse impossible à restituer de façon fluide et qui me semblait contenir pour chacun des énigmes de sens indépassables. Nous étions donc devant l'impossibilité ou presque, de travailler le texte en main. L'apprentissage, passe essentiellement par la sensation physique que procure le rythme de la phrase. J'avais l'impression que lorsque je donnais des explications en procédant par paraphrases, je ne faisais qu'accroître les effets de terreur engendrés par le texte, qui n'était après tout qu'un signe de l'impérialisme culturel de deux siècles de colonisation. Il y aurait à dire sur l'apprentissage de la langue. Je me suis donc attaché très vite à axer le travail sur l'oralité (indications rythmiques, humeur des phrases). L'oreille donc comme ouverture aux pulsions du corps et approche des sens. D'ailleurs plusieurs acteurs apprennent le texte en écoutant des cassettes qu'ils s'enregistrent eux-mêmes ou qu'ils se sont fait enregistrer. Ray Lema (musicien) me disait d'ailleurs « N'oublie jamais que nous les africains, nous avons des oreilles plus développées que les vôtres. »

Najjari : Justement, l'écriture de Max Rouquette est très musicale ! La langue est terrienne, sensuelle très proche de ce que vous évoquez de l'Afrique

Jean-Louis Martinelli : Je pense que c'est dû au fait que Rouquette a écrit en occitan. C'est le texte d'un rural. Et l'Afrique est encore dans cette civilisation de la ruralité. A un moment donné, Médée dit à Jason : « Oh je l'ai vu sur ta face. ». Là où nous dirions visage en Afrique, au contraire, c'est le terme qui est usité. Max Rouquette use d'un vocabulaire qui emprunte à la vie de la nature, à l'observation des éléments, de la lune, du ciel, des étoiles, du soleil... Pour parler de Médée, fille du soleil. Le soleil et la pluie, là-bas, on sait ce que ça représente. La communication est plus immédiate, avec les éléments de la nature, puisqu'ils se situent encore au passage d'un monde rural à un monde urbain. Je crois que tout cela se retrouve dans tout le champ sémantique de Rouquette. Et, je crois vraiment que là réside la chose essentielle. Médée, c'est de la physiologie. C'est le corps qui parle. Je crois que pour comprendre Médée, il est nécessaire de se situer dans l'espace des humeurs et pas dans l'espace de la raison. Le texte de Max Rouquette est composé de séquences « dramatiques » et de parties chorales (comme chez Euripide) auxquelles Rouquette donne le nom de psaumes qu'ils souhaitent voir chantés. Avec Ray Lema nous avons donc engagé un groupe de femmes de Bobo-Dioulasso. Un groupe de femmes griots (griottes donc) dont la fonction est d'intervenir lors des fêtes et de chanter les louanges des uns et des autres. Les textes des psaumes ont donc été traduits en Dioula et Ray a composé la musique de ces chants pour lesquels l'orchestration mêlera instruments traditionnels et contemporains. Tout comme Max Rouquette, Ray Lema revisite la tradition à partir du chœur de griots en faisant vibrer le rapport modernité-tradition. A l'archaïsme du texte de Rouquette d'ailleurs écrit en occitan, langue considérée comme mineure, fait écho pour ces représentations la singularité du Dioula, dialecte mis en voix par Ray Lema.

Najjari : Représenter Médée en Afrique n'est-il pas pour vous un moyen de se poser la question sur la tragédie africaine ?

Jean-Louis Martinelli : Médée est une figure de l'exil. Elle a connu l'exode, la fuite. Ainsi, elle sera vêtue d'une robe touareg, peuple de nomades. Chacun des signes présents sur le plateau doit pouvoir faire signe de façon évidente pour un spectateur africain ; même s'il demeure plus obscur pour moi, pour nous ce signe qui ne renverra pas alors de façon évidente au réel n'en demeurera pas moins un signe théâtral affirmant la ritualisation de la représentation. Ainsi par exemple lorsque Médée retrouve sa robe de mariée ainsi que ses bijoux de jeune fille dans un coffre en cyprès devenu ici une jarre en terre (canari) comme c'est l'usage en brousse. Le vieux (Bakari) qui déplacent ce canari exécutait simplement cette action jusqu'à ce que Moussa me suggère de lui dire que ce canari contenait un fétiche (proposition par ailleurs cohérente avec le fait que Médée soit magicienne). Dès lors le déplacement de cette poterie devient grave, mystérieux. Nous serons ainsi nourris de rites d'initiation, de croyances à la sorcellerie... Bien sûr chacun livre ce qu'il souhaite de son histoire, de sa culture et quant à moi ce qui m'importe en premier chef est bien la force des signes issus de rites et coutumes dont je ne serai jamais entièrement familier. Point d'exotisme donc, pas d'anthropologie, simplement ici comme ailleurs mais sur une terre singulière, de l'archéologie théâtrale.

Najjari : Quand on voit la fin de la pièce, elle jouit en quelque sorte du drame.

Jean-Louis Martinelli : Elle le dit, oui. Elle dit : « je ne savais pas que la haine pouvait faire jouir aussi bien que l'amour ». Là, elle atteint la folie. Ça c'est peut être que Rouquette insiste très fort là-dessus, sur l'humanité de Médée. Je trouve que par rapport à d'autres versions et par rapport à Euripide, le débat intérieur de Médée est quand même long, et notamment toute la scène entre la vieille et elle, toute la scène du couteau (« prends pas ce couteau, lâche ce couteau, etc. »). Elle tue, mais elle n'en est pas moins mère et aimant ses enfants. Mais une mère d'origine divine puisque ne l'oublions pas fille du soleil.

El Assal : Quand on voit la situation des étrangers en France, en particulier celle des africains, Médée peut aussi ici représenter pour eux cette figure qui se dresse.

Jean-Louis Martinelli : Au début, j'avais pensé de mettre en jeu comme ça, c'est-à-dire que Jason soit le colonisateur blanc, que Médée, la vieille et le vieux soient africains et que les enfants soient métisses. Je trouvais ça un peu manichéen. Et en fait, ça joue à l'intérieur de l'Afrique entre plusieurs ethnies, ça joue très fort. Aujourd'hui, au Burkina Faso, si on n'est pas d'origine mossi qui est aussi l'origine de Compaoré, on a peu de chances d'avoir des postes de responsabilité. Le recrutement se fait dans la famille proche, puis dans le village et ensuite dans la même ethnie. Mais Médée comme figure d'irrespect, comme figure qui se dresse, je trouve que ça serait presque comme une métaphore, ça serait l'Afrique qui oserait se dresser. Médée comme figure de rébellion face à l'état du monde et à la lâcheté des hommes. Et ça, ça serait l'image de la femme africaine. Mais Médée aussi comme remède à la folie de la passion.

Biographie de Jean-Louis Martinelli

En 1977, il fonde sa compagnie, le Théâtre du Réfectoire à Lyon

- 1977 **La Nuit italienne** d'Ödön von Horvath
(MJC de Saint Fons)
- 1978 **Lenz** d'après Georg Büchner
(MJC de Saint-Fons, Forum des Compagnies TNP Villeurbanne)
- 1979 **Lorenzaccio** d'Alfred de Musset
(Théâtre des Célestins, Opéra de Lyon)
- 1980 **Le Cuisinier de Warburton** d'Annie Zadek
(Théâtre des Célestins, TNP Villeurbanne, Théâtre de la Bastille)
- 1981 **Barbares amours** d'après *Electre* de Sophocle et des textes de Pier Paolo Pasolini
(TNP Villeurbanne)
- 1982 **Pier Paolo Pasolini** d'après l'œuvre de Pier Paolo Pasolini
(Maison de la Culture du Havre, Théâtre du Point du Jour, Biennale de Venise)
- 1983 **L'Opéra de quat'sous** de Bertolt Brecht et Kurt Weil
(Maison de la Culture du Havre, TNS, Maison de la Culture de Bourges ...)
- 1984 **Conversations chez les Stein sur Monsieur de Goethe absent** de Peter Hacks
(Théâtre du Point du Jour, Théâtre de la Bastille, Centre d'Action Culturelle de Dieppe...)
- 1985 **Corps perdus** d'Enzo Cormann
(Maison de la Culture du Havre, Centre Dramatique National Lyon)
- 1986 **L'Esprit des bois** d'Anton Tchekhov
(Comédie de Genève, Théâtre de Sartrouville, Théâtre de Gennevilliers).

En juillet 1987, il est nommé directeur du Théâtre de Lyon

- 1987 **Je t'embrasse pour la Vie** d'après *Lettres à des soldats morts*
(Paris Théâtre Athénée Louis Jouvet, Boulogne, Privas, Grenoble, Lyon, TNS, Festival de Martigues...)
- 1988 **Quartett** de Heiner Müller
(Théâtre de Lyon, CDN Toulouse, Montpellier, Caen, Festival Karlsruhe, Paris Athénée Louis Jouvet)
Valis d'après Philip K. Dick, opéra de Tod Machover
(IRCAM, Centre G. Pompidou)
- 1989 **Le Prince travesti** de Marivaux
(Théâtre de Lyon, Théâtre 71 Malakoff, Théâtre de Cherbourg)
- 1990 **Francis** de Gérard Guillaumat
(Lyon, Annecy, Genève, Institut français Londres, Sceaux, TNS, Atelier du Rhin, Paris Athénée...)
La Maman et la putain de Jean Eustache
(Toulouse, Théâtre de Lyon, Chambéry, MC93 Bobigny, Caen, Cherbourg, Lausanne...)
Conversation chez les Stein sur Monsieur de Goethe absent de Peter Hacks
(Théâtre de Lyon, CDN Reims, Théâtre de Montélimar, Théâtre Varia Bruxelles, TEP Paris)
- 1991 **Une sale Histoire** de Jean Eustache (*L'Oiseau des vacances*)
(Festival d'Avignon, Théâtre Ouvert, Théâtre de Lyon, MC 93 Bobigny)
La Musica deuxième de Marguerite Duras
(Théâtre de Lyon)
- 1992 **L'Eglise** de Louis-Ferdinand Céline

(Théâtre de Lyon, Théâtre Nanterre Amandiers, CDN Lyon,, Théâtre du Huitième, Chambéry, Toulouse, Caen...)

Impressions-Pasolini d'après Pier Paolo Pasolini (Variations Calderón)

(Festival d'Avignon, Théâtre de Lyon, Limoges, Marseille, Bayonne, Tours, Paris Cité internationale, TNS...)

Le jugement dernier de Bernard-Henri Lévy

(Théâtre de l'Atelier)

1993 ***Les Marchands de Gloire*** de Marcel Pagnol

(Festival d'Avignon, MC93 Bobigny, Théâtre de Lyon, Marseille, Toulouse, Genève, Brest, TNS...)

Sphère de la mémoire de Jacques Roubaud

(Théâtre de Lyon)

Le 2 décembre 1993, il est nommé directeur du Théâtre National de Strasbourg (TNS)

1995 ***Roberto Zucco*** de Bernard-Marie Koltès

(TNS, Comédie de Genève, Théâtre des Amandiers Nanterre)

Voyage à l'intérieur de la tristesse de Rainer Werner Fassbinder

(Festival d'Avignon, TNS)

- ***L'Année des treize lunes*** de Rainer Werner Fassbinder,

(Festival d'Avignon, TNS, Halle de la Villette)

1997 ***Andromaque*** de Jean Racine

(TNS, Villeneuve d'Ascq)

Germania 3 de Heiner Müller(TNS)

(TNS, Théâtre de la Colline Paris, Théâtre du Nord Lille, Dramaten Stockholm...)

Thomas Bernhard Comédies d'après Thomas Bernhard

(TNS)

- ***Emmanuel Kant Comédie*** de Thomas Bernhard

(TNS, Toulouse, Katona Budapest)

1998 ***Œdipe le Tyran*** de Sophocle, version de Friedrich Hölderlin, traduction Philippe

Lacoue-Labarthe

(Festival d'Avignon, TNS, Scène nationale de Sceaux)

1999 ***Le Deuil sied à Electre*** d'Eugène O'Neill

(TNS, Piccolo Teatro Milan, Nantes, Théâtre du Rond Point Paris)

2000 ***Phèdre*** de Yannis Ritsos (TNS)

Catégorie 3 :1 de Lars Norén

(TNS, Nanterre-Amandiers en 2002)

Le 1^{er} Janvier 2002, il prend la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers

2002 ***Platonov*** de Tchekhov (Théâtre Nanterre Amandiers)

Jenufa de Janacek (Opéra de Nancy)

Voyage en Afrique, « Mitterrand et Sankara » de Jacques Jouet

2003 ***Andromaque*** de Jean Racine

Stages de formation :

1995/96 **Ateliers du TNS, *Chic Moderne*** (volets I et II) : échange entre les élèves de l'Ecole du TNS et l'Ecole d'Art de Moscou sur le thème du XXe siècle.
(TNS, Moscou Ecole d'Art de Moscou, MC 93 Bobigny, Le Sorano Toulouse, Les Salins Martigues)

Juillet 2000 : Stage avec une dizaine d'acteurs de la Royal Shakespeare Company sur ***Phèdre*** de Racine (Stratford upon Avon).

Juillet 2001 : Stage de formation d'acteurs et metteurs en scène sur ***Médée*** de Max Rouquette (à Bobo Dioulasso, Burkina Faso)

Août/septembre 2001 : Ecole des Maîtres dirigée par Franco Quadri. Travail sur ***Platonov*** présenté à Limoges, Liège et Rome.

III

Médée, figure mythique

L'histoire de Médée

Médée, fille d'Aétès, roi de Colchide, et par lui petite-fille d'Hélios et nièce de la magicienne Circé, est présentée dans la tradition de Diodore comme la fille d'Hécate¹, mère de toutes les magiciennes, et donc comme la sœur de Circé. Quoi qu'il en soit, les très riches heures de la vie et de la transfiguration de Médée peuvent être rassemblées, comme l'a parfaitement montré Duarte Mimoso-Ruiz², en cinq myèmes principaux, dans lesquels prennent place d'innombrables variantes :

1) En Colchide : la conquête de la Toison d'or

Très hostile à la politique xénophobe de son père, emprisonnée par ses soins, mais libérée grâce à ses propres subterfuges, Médée, charmée par Eros et Aphrodite, éprouve d'emblée un sentiment amoureux puissant et durable pour Jason qui conduit l'équipage des Argonautes. Cette expédition avait été imposée à Jason par son oncle Pélidas ; fils de Poséidon, et roi usurpateur de Thessalie (il avait contraint Eson, le père de Jason, à l'abdication, Eson, cousin d'Ulysse dont Jason préfigure l'Odysée), comme une épreuve préalable avant de faire valoir ses droits sur le trône : il devrait d'abord rapporter la Toison d'or, celle du bélier sacré, consacrée à Arès, propriété du roi de Colchide et protégée par un dragon.

En échange d'une promesse de mariage³, Médée offre son aide à Jason pour surmonter les épreuves qualifiantes imposées par Aétès : soumettre au joug deux taureaux fougueux, présents d'Héphaïstos, dont le souffle était de feu et les sabots d'airain ; labourer avec cet attelage un hectare de terre vierge ; semer dans les sillons ainsi tracés les dents de dragon de Cadmos ; sortir enfin victorieux du combat avec les guerriers géants ainsi nés de la terre.

Les secours apportés par Médée sont multiples : un onguent magique qui protège Jason contre les brûlures de souffre de feu des taureaux (métaphore des soldats de Tauride) ; le conseil de jeter la pierre de Discorde entre les Géants qui dès lors s'entretuèrent dans le champs d'Arès ; comme Aétès, parjure à sa promesse, refuse toujours de remettre la Toison, Médée fournit à Jason une herbe maléfique qui endort le dragon, gardien de la Toison ; enfin, ultime non moindre service, et premier signe franchement inquiétant, Médée, pour protéger la nécessaire fuite, n'hésitera pas à se saisir de son propre frère Apsyrtos, à le dépecer, et à disperser les morceaux de son cadavre pour retarder les poursuivants ; ce premiers crime, malgré les purifications exigées par Zeus qui impose aux voyageurs un très long détour jusqu'aux terres de Circé, aux confins du Latium et de la Campanie, ne sera pourtant jamais effacé, pas plus que la lutte que Médée mena contre son père ; enfin, sur la route du retour, au large de la Crète, Médée affolera par ses sortilèges le géant Talos, immense robot fabriqué par Dédale, qui broyait les navires mais qu'elle conduira à s'autodétruire.

¹ Médée : « Par la Dame que je vénère/entre tous les dieux, que j'ai prise pour alliée./Hécate qui habite au plus secret de mon foyer » (Premier épisode, 395-397). Toutes les citations sont empruntées à la traduction de Marie Delcourt-Curvers, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1962.

² Duarte Mimoso-Ruiz, « Médée » in dictionnaire des mythes littéraires, P. Brunel éd., Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 978-987.

³ Médée : « En récompense tu faisais de moi/ la plus heureuse entre les femmes de la Grèce » (Deuxième épisode, 509-510)

2) En Thessalie : Médée accompagne Jason et la Toison

Jason rapporte donc la Toison à Pélias : selon Ovide, les engagements sont tenus et Eson, rajeuni par Médée, est rétabli sur son trône. Mais cette variante n'est pas retenue et l'histoire se poursuit ainsi : Pélias a contraint Eson au suicide et Jason doit venger l'honneur et la mémoire de son père. C'est Médée qui y pourvoira : elle instruit les filles de Pélias dans l'art magique de régénérer un vieux bélier après l'avoir découpé puis fait bouillir dans un chaudron ; ce miracle accompli, elle les invite à procéder de même avec leur propre père, opération à laquelle naturellement il ne survivra pas. A la suite de ce nouveau meurtre, Jason et Médée sont bannis par Acastos, le fils de Pélias.

3) Corinthe : la mort des enfants

A Corinthe, cité d'origine d'Aétès, Médée, bien que barbare, est vénérée comme une divinité pour avoir délivré la cité de la famine et se trouve associée au culte Héra qui a promis l'immortalité à ses enfants par gratitude pour son refus de céder aux assauts de Zeus. A ce point les mystères et les confusions abondent, peut-être parce que le mythe touche là au sacré que représente, même pour les Grecs, la vie d'un enfant. On raconte ainsi qu'au cours d'une cérémonie, les enfants, enfouis par Médée dans le sol du temple, perdirent la vie ; mais peut-être était-ce la responsabilité des Corinthiens. On parle aussi d'une terrible maladie qui s'abattit sur Corinthe et du rite expiatoire qu'elle suscita : sept jeunes filles et sept jeunes garçons devaient demeurer une année entière dans le temple, en tenue de deuil. [...]

Médée a, en effet, retrouvé son statut d'étrangère, promise au bannissement dès lors que Jason l'abandonne dans l'intention de s'unir à Glauké, aussi appelée Créuse, fille de Créon, le tyran de Corinthe. Sa déception et sa tristesse illimitées laissent vite place à la fureur et la vengeance méditée et funeste : elle offre à sa rivale, par l'entremise de ses enfants, une tunique et un diadème d'or, qu'elle tenait de son aïeul Hélios, qui, immédiatement revêtus, se révèlent poison mortel et feu dévastateur qui consume la princesse, son père le roi, venu à son secours, et le palais royal.

Meurent ensuite les enfants de Médée. Certains disent qu'ils furent ainsi châtiés par le peuple de Corinthe, en punition. Euripide, le premier, choisit la version de l'infanticide maternel. Grâce à un char ailé envoyé par son aïeul Hélios, Médée peut s'enfuir, impunie.

4) Athènes : Egée et Thésée

Pour avoir guéri la folie d'Hercule, Médée est acquittée de ses crimes et peut se réfugier à Athènes, y épouser le roi Egée et lui donner un fils Médios. Mais, cédant à ses funestes penchants, elle essaie d'empoisonner Thésée rentrant de Trézène et ordonne au jeune héros d'affronter le taureau de Marathon, en quelque sorte de répéter l'exploit de Jason en Colchide. Elle est donc logiquement expulsée.

5) Exodos

Chassée d'Athènes, Médée se rend avec son fils Médios en Colchide, restitue le trône usurpé par son oncle Persès à son père Aétès et fonde avec Médios l'empire des Mèdes. Morte, elle sera transportée dans l'île des Bienheureux et selon certains dires deviendra, dans l'au-delà, la compagne d'Achille, tout comme Iphigénie et Hélène.

Sztulman Henri, « Le mythique, le tragique, le psychique », « Médée et la violence », acte du colloque international, *Pallas*, revue d'études antiques, Toulouse, PUM, 1996, p.128-129-130

Diverses adaptations

Euripide

Si on est obligé de partir d'Euripide, c'est qu'il a été le premier, à notre connaissance, à proposer une véritable étude de caractère, non seulement de Médée elle-même, mais des personnages qui entrent en contact avec elle. Cela n'exclura pas de rechercher, à l'occasion, parmi les successeurs du poète tragique – de Sénèque à Corneille ou même Grillparzer – de nouvelles raisons qu'ils apporteraient d'avoir peur de Médée et de nouvelles nuances de cette peur.[...]

Seule la troisième séquence du mythe de Médée est réellement passée à la postérité (...), et ce, grâce au succès des tragédies d'Euripide et de Sénèque qui, sous le titre commun de Médée, l'ont prise pour sujet. Les deux dramaturges ont d'ailleurs du personnage une conception presque opposée : Euripide ne cache pas sa sympathie pour la femme abandonnée, l'exilée, tandis que Sénèque souligne sa barbarie et son inhumanité.

Voici un extrait du début de la pièce (431 avant J.-C), où Médée se plaint de son sort devant le chœur des Corinthiennes. Lorsqu'on a la fierté de Médée, la lamentation n'est jamais éloignée du réquisitoire :

*Celui qui était ma vie, mon propre époux, a fait preuve à mon égard de la pire des cruautés.
Ne sommes-nous pas, nous les femmes, parmi les êtres vivants et pensants, les créatures les plus pitoyables ?
Un époux. Il nous a fallu l'acheter, sans connaître sa vraie valeur. Voilà qu'en l'achetant, nous lui vendons notre propre corps. Il est libre d'en faire ce qu'il voudra.
Quel scandale si l'on voit une femme désert son mari ! Mais le répudier serait enfreindre la loi. Par le mariage nous sommes jetées dans un monde étrange, réglé par des coutumes différentes, des habitudes nouvelles. Quel devin pourrait nous indiquer la voie ? Notre famille nous a-t-elle enseigné combien d'épreuves il nous faut passer et, pendant ce temps, si l'homme ne sent pas le joug peser sur ses épaules, notre sort est enviable... Si nous échouons, il ne nous reste rien, sinon le désir de la mort... Le joug lui pèse-t-il, aussitôt l'homme déserte la maison... Il va retrouver ses amis, ses compagnons. A nous, un seul être doit nous suffire...*

Autrement dit Médée a tout sacrifié à Jason, s'en remettant du même coup totalement à lui. C'est pourquoi l'arrivée d'Egée, le roi d'Athènes, souvent jugé invraisemblable, est nécessaire à la logique de la pièce. Médée vient d'avoir un entretien avec Créon, qui lui a donné l'ordre de partir en exil avec ses deux fils ; sa première entrevue avec Jason est une scène violente (au double sens du terme) et n'a débouché sur rien. En Egée, elle trouve un ami, qui lui promet de la recevoir sous sa protection à Athènes, pourvu qu'elle s'y rende par ses propres moyens. Médée a successivement été exclue des trois lieux où elle pouvait habiter : la Colchide, Iolcos, et Corinthe, c'est-à-dire sa patrie, celle de son mari et la ville de leurs hôtes. L'offre d'Egée redonne une place à l'étrangère. Car Euripide y insiste : elle n'a pas vraiment de statut. Il ne faut surtout pas oublier qu'un Grec ne peut contracter un mariage régulier avec une Barbare, que les enfants nés d'une telle union sont toujours des bâtards. N'est-ce pas pour cela que Médée ne peut accorder à ses enfants une réalité autonome, indépendante de Jason ? Son mari et elle sont unis par simple serment et, espérait Médée, par la force de leurs liens charnels, concrétisés par leurs enfants. Si elle ne cesse d'évoquer sa couche vide, délaissée par Jason, c'est qu'elle y trouvait son identité : le mot utilisé (to lechos) sert à désigner autant le lit que l'épouse ...

On peut donc dire de Médée qu'elle est prise au piège d'une injustice, dénoncée par Euripide dans les plaintes de son héroïne, mais aussi à travers la sollicitude du chœur et d'Egée.

Ce côté subversif de la pièce est totalement absent chez Sénèque, qui bâtit la sienne sur l'opposition irréductible entre la monstruosité et la norme, entre Médée et Jason, et, plus généralement, entre le monde des femmes (Médée a une ombre : sa nourrice) et celui des hommes (Créon, Jason et le chœur).

Autrement dit, l'infanticide, chez Euripide, s'explique moins par la nature de Médée que par sa situation : « ... si l'on bafoue ses droits, les droits de son lit, une femme est capable de se changer en bête féroce » (v. 265-266). Certes elle est passionnée à l'extrême et orgueilleuse, mais elle n'a pas le goût de la destruction de son homologue sénéquéenne. Jason, le premier, a nié les liens qui l'unissaient à Médée et qui seuls donnaient à Médée une existence sociale et affective ; Médée réplique en niant à son tour, par le sang versé, ce qui aurait dû l'unir à Jason. Ainsi les meurtres d'Absyrtos et de Pélias, dont elle se repent, semblent avoir été commis dans une autre vie et cette donnée mythique, ainsi que le final de la pièce (où Médée s'envole, avec les cadavres de ses fils, dans un char éblouissant prêté par le Soleil) se raccordent tant bien que mal à cette figure si humaine et si peu monstrueuse. [...]

Jouan François, « Qui a peur de Médée », « Médée et la violence, acte du colloque international », *Pallas*, revue d'études antiques, « Toulouse, PUM, 1996, p.87-88

Sénèque

- L'isolement de Médée est accru : le chœur, composé de Corinthiens, soutient la famille royale et célèbre le nouvel hymen de Jason. La nourrice est plus distante, le rôle d'Egée a été supprimé.
- Jason apparaît sous un jour favorable : il éprouve du remords envers Médée dont il a obtenu la grâce auprès de Créon (il n'a accepté ce mariage que pour éviter une guerre qu'Acaste, fils de Pélias, menace de déclencher).
- La « barbarie » de Médée est accentuée (symbole des dangers de l'impérialisme romain ?). Ses incantations magiques sont longuement décrites (Rome alors s'intéresse de plus en plus aux cultes étrangers). Ivre de sang et de vengeance, elle est décrite comme une *Ménade sanglante*. Le lien entre le fratricide et l'infanticide est nettement plus marqué.
- Le meurtre des enfants a lieu sur scène, suprême audace de Sénèque qui ne tient pas compte des préceptes de bienséance formulés par Horace dans son *Art poétique* ! (p 121)

La première adaptation qui nous soit parvenue entière est celle de Sénèque (1^{er} ap. J.-C.). Sénèque a conservé l'alternance des dialogues et des chants du chœur, mais sa tragédie, plus déclamatoire, se démarque du modèle grec sur plusieurs points ; le tableau ci-dessus les répertorie.

Dans la dernière scène de cette pièce, Jason accourt, alors que Médée a déjà tué un de ses enfants et qu'elle s'est réfugiée, avec son autre enfant et la nourrice, sur le toit.

Médée. Désormais j'ai recouvré mon spectre, mon frère, mon père et la Toison du bélier d'or est rendue à la Colchide : j'ai retrouvé la patrie et la virginité que tu m'as ravies. Ô divinités enfin propices, Ô jour d'hyménée ! Va-t-en ; le crime est consommé. La vengeance ne l'est pas encore : continue pendant que tes mains sont encore ardentes. Pourquoi hésiter à présent, mon âme ? Pourquoi balancer alors que tu peux agir ? Déjà ma colère est tombée. Je me repens de mon acte, j'en ai honte. Misérable, qu'ai-je fait ? Misérable ! Je me repens en vain, je l'ai fait ; - une intense volupté me pénètre malgré moi, et voici qu'elle

s'accroît. Il ne me manquait plus pour l'achever que ta présence. Je compte pour rien tout ce que j'ai fait jusqu'ici ; tous les crimes que j'ai commis sans que tu les voies ont été faits en pure perte.

Jason (aux soldats). La voici en personne qui se tient sur la terrasse de son toit et qui se penche : que quelqu'un y amène vivement du feu afin qu'elle tombe consumée par les flammes qu'elle a allumées.

Médée (à Jason). Apprête, Ô Jason, ces suprêmes bonheurs du bûcher pour tes propres enfants et élève leur terre funéraire : ton épouse et ton beau-père ont déjà reçue les obsèques dues aux défunts, c'est moi qui leur ai rendu les devoirs de la sépulture ; le fils que voici a déjà subi le trépas auquel il était voué ; quant à l'autre, c'est sous tes yeux que je vais de même le mettre à mort.

Jason (à Médée). Par toutes les divinités, par notre fuite commune, par cet hymen qui ne fut pas rompu par mon infidélité, grâce pour mon fils. S'il y a un criminel, c'est moi ; tu peux me faire périr : j'y consens ; immole ma tête coupable.

Pierre Corneille

- Il a forcé les effets, recherché le spectaculaire : il montre Médée dans une grotte en train d'accomplir ses sortilèges. L'agonie de Créon et de Créuse a lieu sur la scène, et Jason se tue de désespoir, après le meurtre de ses enfants.
- Il a enrichi l'intrigue, tout en voulant corriger les incohérences de la légende antique (cf. la critique à travers les âges) : Egée, amoureux de Créuse, tente de l'enlever, mais il est fait prisonnier. Médée, usant de ses pouvoirs surnaturels, le délivre et s'assure ainsi un refuge. D'autre part, Créuse brûle du dire de posséder la robe magnifique que Jason a jadis offerte à Médée, et elle l'exige en échange de la grâce des enfants.
- Jason, en grand seigneur libertin du XVII^e siècle, affiche son goût pour les aventures galantes et les intrigues. Il est plus amant que père.

Au début du XVII^e siècle, la tragédie est de nouveau à la mode, et Corneille, malgré son goût marqué pour la « modernité », choisit pour sa première tragédie (1635) un sujet tiré de la mythologie. Voici un extrait de la scène où Médée, avec la complicité de sa suivante, se livre à ses incantations :

*Médée (seule dans sa grotte magique).
C'est trop peu de Jason que ton œil me dérobe,
C'est trop peu de mon lit, tu veux encor ma robe,
Rivale insatiable ; et c'est encore trop peu,
Si, la force à la main, tu l'as sans mon aven ;
Il faut que par moi-même elle te soit offerte,
Que perdant mes enfants, j'achète encore leur perte ;
Il en faut un hommage à tes divins attraits,
Et des remerciements au vol que tu me fais.
Tu l'auras ; mon refus serait un nouveau crime :
Mais je t'en veux parer pour être ma victime,
Et sous un faux semblant de libéralité,
Soûler et ma vengeance et ton avidité.
Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine.*

(Nérine entre et Médée continue.)

*Mes maux dans ces moissons trouvent leur médecine :
Vois combien de serpents à mon commandement
D'Afrique jusqu'ici n'ont tardé qu'un moment,
Et contraints d'obéir à mes charmes funestes,
Ont sur ce don fatal vomis toutes leurs pestes.
L'amour à tous mes sens ne fut jamais si doux
Que ce triste appareil à mon esprit jaloux.
Ces herbes ne sont pas d'une vertu commune ;
Moi-même en les cueillant je fis pâlir la lune,
Quand, les cheveux flottants, le bras et le pied nu,
J'en dépouillai jadis un climat inconnu.
Vois mille autres venins : cette liqueur épaisse
Mélée du sang de l'hydre avec celui de Nesse ;
Python eut cette langue ; et ce plumage noir
Est celui qu'une harpie en fuyant laissa choir ;
Par ce tison Althée assouvit sa colère,
Ce feu tomba du ciel avec Phaéton,
Cet autre vient des flots du pierreux Phlégéthon,
Et celui-ci jadis remplit en nos contrées
Des taureaux de Vulcain les gorges ensouffrées.
Enfin, tu ne vois là poudres, racines, eaux,
Ce dont le pouvoir mortel n'ouvrit mille tombeaux ;
Ce présent déceptif a bu toute leur force,
Et bien mieux que mon bras vengera mon divorce.*

Corneille Pierre, *Médée*, Paris, Hachette, 1992, p. 121-123.

L'opéra de Marc-Antoine Charpentier

Il appartenait au frère cadet de Pierre Corneille, Thomas, d'écrire le livre de *Médée*, l'opéra de Marc-Antoine Charpentier (créé en 1693). Cette œuvre ne mérite ni son insuccès à l'époque, ni le relatif oubli dans lequel celle-ci est tombée aujourd'hui. Pour nous en tenir au livret, notons qu'il a une force et une rigueur de composition qui n'existaient pas dans la pièce de Pierre Corneille.

L'acte I, la crise n'a pas encore éclaté : Médée se sait menacée par l'attaque d'Acaste, roi de Thessalie, contre Corinthe, mais Créon, fort de l'aide d'Oronte (prince d'Argos, qui veut par son secours mériter la main de Créüse) et de Jason, ne la livrera pas à l'ennemi ; pourtant, son cœur lui dit que Jason l'abandonne et que Créüse a une tendre inclination, non pour Oronte, mais pour Jason.

L'acte II, Créon invite Médée à se retirer de ses états, le temps de la guerre, dit-il, et parce que le peuple le réclame. Médée obéit et confie ses enfants à Créüse qui, restée seule avec Jason, célèbre la puissance de l'Amour. Ainsi l'acte II se termine par un « divertissement » qui fait pendant au final de l'acte I, où un chœur de Corinthiens et un chœur d'Argiens chantaient « la gloire et l'amour ».

L'acte III, Médée comprend l'étendue de son malheur, en voyant que Jason ne souffre pas à l'idée d'être séparé d'elle, et en apprenant, de sa confidente Nérine, que Créon veut unir sa fille à Jason. C'est alors que l'action bascule :

C'en est fait, on m'y force, il faut briser les nœuds

Qui m'attachent à ce perfide [...].

A qui cherche ma mort je puis estre barbare,

La vengeance doit seule occuper tous mes soins.

Médée invoque les « Noires filles du Styx », fait apparaître une foule de Démons, qui fabriquent dans un chaudron le poison dont Médée enduira la robe réclamée par Créüse et le testent sur des Monstres, qui s'évanouissent aussitôt...

Dans les deux derniers actes, Médée exerce progressivement sa vengeance, sans que l'on sache si le librettiste vise à adoucir son caractère ou à créer un bel effet de crescendo. Certes on retrouve la Médée des monologues du Sénèque et de Corneille : tour à tour, partagée entre son amour de mère et sa rage d'amoureuse délaissée, elle décide finalement de tuer ses enfants, car elle ne voit en eux que le sang de Jason.

Mais elle accorde une chance à Créon et à Créüse. Elle demande en effet au roi de marier sa fille à Oronte en échange de son départ, et c'est seulement devant son refus et ses marques de mépris qu'elle suscite la Fureur qui s'empare de lui, à la fin de l'acte IV. Puis, lorsque Créüse vient l'implorer de guérir son père de sa folie furieuse, elle lui dicte les mêmes conditions ; la jeune femme hésite : on apprend le suicide de Créon. Alors Créüse éclate en menaces, que Médée châtie aussitôt en rendant agissant le poison dont était empreinte sa robe. La princesse expire sous les yeux de Jason, de retour du combat. Lorsque Jason veut se venger de Médée, il apprend le meurtre de ses fils et la voit s'envoler sur son dragon. Des Démons surgissent de tous côtés, mettent le feu au palais, qui s'effondre.

Jean Anouilh

Pour sa *Médée* (écrit en 1946, créée en 1953), Jean Anouilh a transposé le mythe dans un espace contemporain : avec sa nourrice, près de sa roulotte tirée par un vieux cheval, Médée attend des nouvelles de Corinthe, où l'on fête le mariage à venir de Jason et Créüse.

Si l'entrevue avec Créon fait écho à Sénèque, la très longue scène entre Jason et Médée est, elle, entièrement originale. En effet, Anouilh est intéressé moins par l'infanticide de Médée que par le « divorce » des deux héros. Celui-ci s'explique par une incompatibilité de tempéraments, une attitude opposée devant la vie, qui n'ont fait que se renforcer au cours des dix années passées ensemble (significativement, Anouilh est le seul à dater les événements). Un peu comme l'Antigone du même auteur, Médée refuse un bonheur simple et facile, celui que recherche Jason auprès de Créüse ; elle veut aussi nier l'usure du temps, l'érosion de son amour pour Jason (qu'elle a trompé, la première, avant de lui livrer son amant dans un guet-apens).

Jason, lui, semble effrayé par la violence et la sensualité débordante de Médée : pour qu'elle l'émeuve, il faut qu'il l'imagine comme une « petite-fille », endormie un soir à table sur son épaule, ou comme son seul compagnon de route, une fois que les Argonautes l'ont, l'un après l'autre, quitté, sachant qu'il ne les mènerait plus vers aucun exploit. La contradiction de Jason est donc que, sans Médée, il ne serait jamais devenu le ravisseur de la Toison d'or, mais qu'avec elle il ne peut être un chef et un héros. C'est pourquoi, lorsque Médée s'est suicidée, à la fin de la pièce, après le meurtre de ses enfants, le rideau tombe sur les appels à l'ordre de Jason, qui peut enfin prétendre régner.

Heiner Müller

De 1982 à 1984 Heiner Müller écrit trois textes, conçus pour être représentés ensemble, voire simultanément, autour de la figure centrale de Médée.

La deuxième s'intitule *Matériaux-Médée* ; son écriture est de type théâtral (on distingue les voix de Médée, de la nourrice et de Jason, même s'il faut imaginer des gestes, la sortie de Jason, et une Médée qui reste à monologuer, tandis que l'irréparable se produit, sur scène (l'infanticide) et au dehors (l'empoisonnement de Créüse).

Rivage à l'abandon ouvre le triptyque avec une sorte de description, faite par un narrateur anonyme. La scène pourrait se situer dans le monde contemporain, n'était la mention des Argonautes, au début, et la vision sur laquelle se clôt le texte :

*Mais tout au fond Médée son frère
Dépecé dans les bras Celle qui connaît
Les poisons*

Il faut supposer, au contraire, que des voix anonymes se font entendre tour à tour dans *Paysage avec Argonautes*, le dernier texte, où – sauf dans le titre – la légende de Médée n'apparaît nulle part explicitement. Comme dans *Rivage à l'abandon*, il semble question d'un monde contemporain, tel qu'il subsisterait après « les catastrophes auxquelles travaille l'humanité actuelle ».

Il existe une thématique commune aux trois textes : celle des laissées pour compte, de l'abandon, de la ruine, du cimetière, de la décharge, d'une nature moribonde.

Médée trouve ici une place privilégiée toute naturelle. Infanticide, mère qui a donné à ses enfants à la fois la vie et la mort, elle met en valeur que l'histoire n'avance que pour mener à la mort violente :

*La jeunesse d'aujourd'hui Spectres
Des morts de la guerre qui aura lieu demain
CE QUI RESTE LES BOMBES L'ENGENDRENT*

Heiner Müller expose donc le motif de l'infanticide dans toute sa crudité. Dans le second texte, Médée déclare, avant de passer à l'acte :

*Prends Jason ce que tu m'as donné
Mes fruits de la trahison issus de ta semence
Et fourre-les dans les entrailles de ta putain [= Créüse]*

En effet, Médée est à la fois un monstre de cruauté (elle tue son frère, ses enfants, Créüse) et une victime. Elle tue ses enfants, mais ceux-ci l'ont trahie, lui préférant la future épouse de leur père et une vie facile à la cour de Corinthe :

*Des comédiens voilà ce que vous êtes Des enfants de la trahison
Plantez vos dents dans mon cœur et partez Avec votre père qui a fait de même avant vous.*

A présent seulement, Médée comprend que, meurtrière de son frère, elle est détruite par sa propre destruction. Entre la violence que l'on subit et celle que l'on inflige, il n'y a qu'une question de point de vue, un point de vue réversible, Médée le dit à Jason :

*Depuis que j'ai quitté la Colchide ma patrie
Suivant ta trace sanglante du sang des miens
Pour ma nouvelle patrie la trahison
Aveugle à cette vision sourde aux cris
J'étais jusqu'à ce que tu aies déchiré le filet
Tissé de mon et de ton plaisir
Qui était notre demeure à présent mon exil*

Maintenant, Médée comprend que Jason l'avait déjà trahie en Colchide :

*[...] Merci de ta
Trahison qui me rend des yeux
Pour voir ce que j'ai vu cette vision Jason
Qu'avec les bottes de ta troupe
Tu as peintes sur ma Colchide [...]*

En répliquant à la violence par la violence, Médée n'annule pas ce qu'elle vient de subir. Attentif à la souffrance des corps, Heiner Müller travaille sur le détail de la robe empoisonnée, qui permet à Médée de s'unir une dernière fois à Jason (en s'interposant, métonymiquement, entre Créüse et lui) et de prendre, métaphoriquement, la place de Jason auprès de Créüse (le poison de Médée pénètre la chair de « la virginale épouse »). Mais, dépassant la distinction des sexes (cet aspect existait déjà dans les textes anciens), ayant triomphé dans sa vengeance, Médée est confrontée au vide, au rien :

*Je veux déchirer l'humanité en deux
Et demeurer dans le vide au milieu Moi
Ni femme ni homme*

A la fois victime et bourreau, mère infanticide et Vierge Marie portant la dépouille de son fils/frère – c'est bien l'image qui vient à l'esprit en lisant la fin de *Rivage à l'abandon* -, Médée n'a participé à la violence de l'histoire que pour en sortir sans mémoire, sans identité, déjà habitée par le néant, comme les personnages à peine existants de *Paysage avec Argonautes*.

Ainsi, sauf chez Heiner Müller, la Médée qui est passée à la postérité n'est pas essentiellement l'infanticide. Au XVII^e siècle, on voit surtout en elle la magicienne, et la reprise du mythe à l'époque a certainement favorisé le passage du théâtre à l'opéra. D'autres se sont intéressés à la psychologie de Médée : sa violence et son orgueil étaient des données sur lesquelles on ne pouvait pas revenir, mais Pierre Corneille souligne leur dimension héroïque, tandis que Thomas Corneille accorde au personnage une tendresse et une féminité inattendues.

Mais on ne saurait redéfinir Médée sans retoucher aussi Jason : au XVII^e siècle, on l'imagine amoureux de Créüse (qu'il épousait par intérêt chez Euripide et Sénèque), habile à dissimuler ses projets et à poursuivre ses buts, non sans cynisme. Anouilh, lui, imagine un couple entièrement nouveau. Une troisième voie est explorée par Pasolini qui interroge de façon originale l'opposition grec/barbare très présente chez les auteurs antiques. Heiner Müller resitue l'histoire de Médée dans une réflexion plus générale sur la violence et l'histoire.

Eissen Ariane, op, cit, p. 94-99

Hans Henny Jahnn

Puisque l'idée de maintenir une créature éternellement en vie ne se réalisait nulle part, l'homme ancien tenta d'y parvenir au moyen de la magie. La légende de la Toison d'or nous apprend que la possession d'une certaine peau de bélier devait garantir une jeunesse éternelle, ou plus exactement le pouvoir de ne jamais vieillir. – Les Argonautes, les voleurs grecs de la peau magique, se l'approprièrent après une traversée mouvementée. L'épopée Gilgamesh comporte un récit semblable. Il ne parle pas d'une peau, mais d'une herbe qui est un remède contre la mort. Le nom de cette plante signifie un babylonien : « de vieillard, l'homme redevint jeune ». Le héros Gilgamesh cueille cette plante au fond de l'océan. Il plonge profondément dans la mer ; il a attaché de grosses pierres à ses pieds. Après avoir cueilli cette plante aquatique, il remonte à la surface en tranchant les cordes qui entourent ses pieds.

Mais la Toison et la plante seront bientôt perdues. Un serpent dévore la plante pendant que le héros d'Uruk se baigne dans un étang ; la Toison des Argonautes tombe en poussière. Le refrain désespérément triste de l'épopée babylonienne reste vrai : il ne subsiste que la vie seule, soumise à tous les aléas, tragique, parce que les hommes sont devenus conscients. Ce tragique n'est même pas atténué par la croyance qu'à la mort – à laquelle aboutissent le vieillissement, l'enlaidissement, la maladie, la perte de la jeunesse, de la faculté de procréer et créer – une vie éternelle nous attend dans un autre monde. [...] (p107-108)

Quelle femme ignore qu'en accouchant elle donne quelque chose d'elle-même, de sa beauté, à une autre génération, dont elle est exclue ?

Pourquoi les nègres doivent-ils être pour nous des barbares, comme les Colchidiens l'étaient pour les Grecs ? – Peut-on seulement parce que nous nions l'histoire de l'humanité et ses grandes nostalgies, ce que les nègres et Chinois n'ont pas encore fait. Si nous réfléchissons à ce nous sommes, nous oublierons le mot « barbare ». [...] (p111)

J'ai de la peine à faire une analyse de ma Médée. Pourtant, (...) je vais tenter de formuler quelques idées qui se sont peut-être glissées d'une manière subconsciente dans la rédaction de la pièce.

La question raciale : ce que les barbares étaient pour les Grecs, pour nous, Européens d'aujourd'hui, ce sont les nègres, les Malais, les Chinois.

L'une des coutumes les plus honteuses des Européens, c'est le mépris des représentants de races qui n'ont pas la peau blanche. Je ne pouvais montrer le problème conjugal de Médée et de Jason qu'en présentant la femme comme une négresse. Les chœurs, noirs (des esclaves), sont placés dans un monde qui est gouverné par un roi à peau blanche et par des lances qui se dressent dans le ciel vide. Peu importe dès lors que je sois plus près du noyau original de la légende de Médée que les auteurs grecs.

On trouve en effet, dans le mythe de la Toison d'or, beaucoup de résonances égyptiennes. Je n'en mentionnerai qu'une : le découpage en morceaux du frère de Médée (chez les Égyptiens : Isis et Osiris). C'est aussi dans le delta de Nil qu'il y eut un grandiose mélange de races, noire et blanche, résultant sans doute d'une situation comparable à celle qui règne dans le monde actuel. (Mon dernier espoir pour une évolution positive de l'humanité repose sur le bâtard). D'où, dans mon drame, l'aspect divin des enfants de Jason et Médée. [...] (p112)

Le caractère des personnages a entièrement été remodelé. Euripide avait dépossédé Médée, petite-fille d'Hélios, de sa nature divine, car son propos était de dénoncer la condition de la femme dans la société grecque. Jahnn nous présente lui aussi une Médée humaine, mais en qui s'incarnent des énergies cosmiques : elle est la « grand-mère », à la fois matrice de l'univers et puissance destructrice, symbole des forces qui pour Jahnn président à toute destinée. Il lui redonne ainsi une grandeur mythique, démoniaque, comme surgie du subconscient. [...] (p122-123)

Mis à part les trois *Drames grecs* (surtout *Deux fois Amphitryon*) de Georg Kaiser, *Médée* est la plus impressionnante transposition d'un sujet classique au XX siècle. Jahnn, se sentant lui-même femme, marginal, barbare, a pu réinventer le mythe de l'intérieur, y mettre tout ce qui le préoccupait, au point qu'il aurait pu dire : Médée, c'est moi ! [...] (p 125)

Jahnn Hans Henny, *Médée*, traduit par Huguette et René Radrizzani, Paris, éd. José Corti, 1998.

IV

La femme Médée

La femme au temps d'Euripide

L'Athènes démocratique du V siècle av.J.-C reste avant tout une société masculine qui maintient la femme dans une situation de totale dépendance. Exclue de la cité au même titre que les enfants, les étrangers et les esclaves, la femme n'a aucun droit. Selon Claude Mossé, *elle est une éternelle mineure, et cette minorité s'affirme dans la nécessité pour elle d'avoir toute sa vie un tuteur, un kourios, son père d'abord, puis son époux, et si celui-ci meurt avant elle, son fils ou, en absence de son fils, son plus proche parent. L'idée d'une femme célibataire, indépendante et gérant ses propres biens est inconcevable.* (Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Albin Michel, 1983).

Le mariage, conçu à l'époque archaïque comme une alliance entre deux familles puissantes qui s'engagent à se rendre mutuellement service, est devenu, à l'époque classique, le moyen pour les citoyens, de se garantir une descendance légitime à laquelle ils transmettront leurs privilèges. Le but est donc d'assurer la permanence de la cité dans ses structures et dans ses formes. En 451, une loi adoptée à l'initiative de Périclès marque le point d'achèvement de cette évolution : désormais seuls ont le titre de citoyen les enfants nés de pères et de mères athéniens. Les attributions de la femme athénienne sont donc bien circonscrites. Même quand elle est une femme et fille de citoyen, elle ne participe ni aux assemblées politiques, ni aux tribunaux. Seul le mariage lui permet de remplir son principal rôle dans la cité : la procréation d'enfants mâles qui hériteront des biens paternels, assureront le culte des ancêtres et bénéficieront de la qualité de citoyens. Le mariage reste une affaire privée entre deux familles, il n'est sanctionné par aucun acte juridique officiel, mais par un engagement oral pris devant témoins (*engue*). La remise de la dot et la cohabitation des époux finissent de sceller une union légitime. Médée, dans sa révolte contre la condition féminine, s'indigne contre la pratique de cette dot (biens-fonds, argent, vêtements, objets précieux, etc.) que le père de la future épousée doit remettre à son gendre. Marchandage qui lui semble odieux ! Notons cependant que cette pratique renvoie seulement à la période classique car, à l'époque archaïque, c'était le fiancé qui devait offrir des présents (*hedna*) au père de la mariée. Par cet anachronisme, Euripide manifeste bien le souci d'aborder des problèmes de son temps. On voit aussi par là comment la tragédie, relatant des faits qui remontent aux temps héroïques, en actualise la perception : le passé du mythe devient alors prétexte à abattre du présent de la *polis* (cité). C'est très net en ce qui concerne le mariage de Médée où Euripide a superposé deux coutumes renvoyant à des époques bien distinctes : une coutume archaïque (Jason a enlevé Médée après avoir accompli un exploit exceptionnel qui le rend digne de devenir son époux) et une coutume beaucoup plus récente (les serments, l'engagement oral pris devant témoins, ce qui, selon Médée, devrait lui garantir le statut d'épouse légitime).

Par le mariage, l'épouse légitime devient la maîtresse de la maison, gardienne du foyer domestique (*oikos*). Elle doit en assurer la prospérité par une bonne gestion des tâches domestiques : commander aux esclaves, tisser les vêtements, surveiller la préparation des repas, accueillir les hôtes de passage, etc. C'est la seule autorité qui lui soit reconnue. En fait, elle ne sort guère du gynécée où elle vit à l'abri des regards indiscrets et ...des tentations ! Elle participe toutefois à certaines fêtes religieuses, les Thesmophories, par exemple, ou les Dionysies, ce qui laisse penser qu'elle pouvait assister aux tragédies. Mais, alors que toute la vie du citoyen est tournée vers l'extérieur (pour assumer ses fonctions politiques, pour son métier ou divertissement), celle de la femme est tout entière repliée sur l'*oikos* : *Une femme respectable n'assistait pas à un banquet, même s'il se déroulait dans sa propre maison. A fortiori ne devait-elle pas prendre la parole en public, comme le faisaient les héroïnes de Homère. La cité, ce « club d'hommes », les avait définitivement enfermées dans le gynécée* (Claude Mossé, op. cit.). En fait, les femmes du peuple devaient avoir davantage d'autonomie : on en voit certaines se rendre au marché pour vendre quelques excédents de fruits ou de légumes. Aristophane ne s'est-il pas souvent moqué de la mère d'Euripide qui allait vendre du cerfeuil sur l'agora ?

Dans tous les cas, la situation de l'épouse légitime reste précaire : à tout moment, elle peut être répudiée par son mari qui la renvoie chez son père ou son tuteur. Mais il est alors tenu de restituer la dot (c'est le seul frein aux abus possibles). Pour la femme, la situation est différente : elle peut divorcer, mais, pour cela, elle doit se présenter chez l'archonte et lui soumettre une requête écrite, prouvant qu'elle a de bonnes raisons pour se plaindre. Mais cette pratique était déshonorante pour une femme (Médée le rappelle dans ses griefs contre le mariage). Plutarque, dans *la Vie d'Alcibiade*, évoque le cas d'Hipparète, qu'Alcibiade, son époux- coupable de nombreuses infidélités- ramène de force à la maison alors qu'elle se rendait chez l'archonte déposer une demande de divorce ! *Il la saisit au corps et l'emporta à travers la place jusque en sa maison, sans que personne s'osât entremettre de l'en empêcher ni la lui ôter ; elle y demeura jusqu'à sa mort, qui fut bientôt après, pendant un voyage que fit Alcibiade en ville d'Ephèse* (trad. Amyot).

Si la monogamie est de règle dans l'Athènes classique, elle n'exclut pas la présence d'une concubine (*pallakè*), dont la situation est plus fragile encore, puis qu'aucun acte légal ne la protège. C'était très souvent une esclave ou une étrangère libre. Pour les contemporains d'Euripide, selon la législation en vigueur à Athènes, Médée, l'étrangère, ne pouvait avoir que le statut de concubine et c'est bien la place qu'elle occupera auprès d'Egée quand elle sera réfugiée à Athènes. Les enfants nés de telles unions étaient considérés comme des bâtards. Robert Flacière évoque le cas, plus rare, de la concubine athénienne : *on peut concevoir que des Athéniens pauvres, incapables de doter leurs filles, leur aient fait contracter des unions de ce genre en exigeant seulement pour elles des avantages pécuniaires en cas de séparation. Au contraire, la femme légitime, elle, apportait ordinairement une dot à son mari* (in *La Vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Hachette, 1959).

Aux côtés des épouses légitimes et des concubines vivaient, sous le même toit, **les** femmes esclaves, dépendant de la maîtresse de la maison et accomplissant l'essentiel du travail domestique. Le soin des jeunes enfants était confié à une nourrice, et ce personnage, qui apparaît très souvent dans la tragédie, évoquait pour le spectateur une réalité familière.

Marie-Rose Rougier, in *Euripide*, op. cit. p. 131-133

La femme hellénique

Dans les mœurs du peuple hellène le droit de la famille sur l'homme et sur l'enfant était très étroitement mesuré : l'homme vivait dans l'Etat, l'enfant grandissait pour l'Etat et sous la main de l'Etat. La volonté grecque veillait à ce que le besoin de culture ne pût se satisfaire dans l'isolement d'un cercle étroit. L'individu avait tout à recevoir de l'Etat, et tout à lui rendre. La femme signifie ainsi pour l'Etat ce que le *sommeil* signifie pour l'homme. Dans son être réside la force guérissante, qui répare ce qui est épuisé, le calme bienfaisant dans lequel tout le démesuré se limite, l'éternel identique auprès duquel se régularise ce qui outrepassa, ce qui excède. En lui rêve la génération future. La femme a plus d'affinité que l'homme avec la nature et, dans tout ce qui est essentiel, reste pareille à elle-même. La culture est toujours ici quelque chose d'extérieur et qui ne touche pas au noyau éternellement fidèle à la nature ; c'est pourquoi la culture de la femme pouvait apparaître à l'Athénien comme quelque chose d'indifférent, et même – si on voulait seulement se la représenter – de risible. Celui qui se sent forcé d'en conclure aussitôt que la condition de la femme chez les Grecs est indigne et trop rude ne doit surtout pas prendre pour norme la « formation cultivée » de la femme moderne et ses prétentions, auxquelles il suffit d'opposer les femmes olympiennes, avec Pénélope, Antigone, Electre. Certes ce sont des figures idéales, mais qui serait capable de créer de tels idéaux à partir du monde actuel ? – Il faut considérer ensuite *quels fils* ont enfanté ces femmes, et quelles femmes elles ont dû être pour mettre au monde de tels fils ! – La femme hellénique, en tant que *mère*, devait vivre dans l'obscurité, parce que l'instinct politique, avec ses buts les plus élevés, l'exigeait. Elle *devait* végéter comme une plante, dans un cercle étroit, symbole de la sagesse épicurienne. Ce seuil est marqué par les rites d'initiation dont parle le précepteur $\lambda\alpha\theta\epsilon\beta\iota\omega\tau\alpha\sigma\zeta$. A l'époque moderne, une fois la tendance de l'Etat complètement ruinée, la femme dut à nouveau apparaître comme un secours ; son œuvre, c'est la famille comme expédient pour l'Etat : en ce sens, la fin artistique de l'Etat devait également se dégrader jusqu'à être celle d'un art domestique. D'où il est arrivé que la passion amoureuse seul domaine entièrement accessible à la femme, à peu à peu déterminé notre art dans son intimité la plus profonde. Et, de même que l'éducation domestique se fait passer en quelque sorte pour la seule éducation naturelle et ne tolère celle de l'Etat que comme une immixtion douteuse dans ses droits : tout cela est justifié, dans la mesure où il s'agit précisément de l'Etat moderne. – L'être de la femme y demeure pareil à lui-même, mais sa puissance est différente selon la position de l'Etat envers elle. Les femmes ont aussi effectivement la force de compenser dans une certaine mesure les lacunes de l'Etat – toujours fidèles à leur être, que j'ai comparé au sommeil. Dans l'Antiquité grecque, elles occupaient la place que leur assignait la volonté suprême de l'Etat : c'est pourquoi elles ont été glorifiées comme jamais par la suite. Les déesses de la mythologie grecque sont leurs reflets : la Pythie et la Sibylle, aussi bien que la Diotime socratique, sont les prêtresses par lesquelles parle la sagesse divine. On comprend à présent pourquoi la fière résignation de la Spartiate à la nouvelle de la mort de son fils au combat ne peut être une fable. La femme se sentait vis-à-vis de l'Etat dans la juste position : aussi avait-elle plus de *dignité* que n'en eut jamais à nouveau la femme. Platon, qui renforce encore cette situation de la femme par l'abolition de la famille et du mariage, éprouve à présent tant de *crainte respectueuse* devant elles qu'il se dévoie, d'une façon étonnante, jusqu'à supprimer à nouveau le rang hiérarchique qui leur échoit, en affirmant après coup leur égalité avec les hommes : triomphe suprême de la femme antique, d'avoir dévoyé même le plus sage ! –

Aussi longtemps que l'Etat n'est encore qu'embryonnaire, la femme prévaut comme *mère* et détermine le degré et les manifestations de la culture : de la même façon que c'est la femme qui est appelée à suppléer l'Etat ruiné. Ce que Tacite dit des femmes allemandes : *inesse quid etiam*

sanctum aliquid et providum putant nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt,^{4[1]} vaut pour tous les peuples qui ne sont pas encore parvenue à l'Etat effectif. Dans de telles situations, on ressent seulement avec plus de force ce qui à chaque époque se fait à nouveau remarquer, à savoir que les instincts de la femme comme remparts de la génération future sont invincibles, et que la nature, dans son souci de la conservation de l'espèce, parle tout particulièrement en elles. Le degré d'extension de cette force prémonitoire est déterminé par la plus ou moins grande solidité de l'Etat : dans des situations de désordre où l'arbitraire est plus grand, lorsque le caprice ou la passion d'un seul homme entraîne avec soi des maisons entières, la femme apparaît alors soudain comme la prophétesse qui met en garde. Mais il y avait aussi en Grèce un souci jamais endormi : que la terrible surcharge de l'instinct politique ne fasse pas éclater en poussière et en atomes les petits Etats avant qu'ils n'atteignent en quelque façon leurs fins. La volonté hellénique se créa ici des outils toujours nouveaux, à l'aide desquels elle parlait pour aplanir, soumettre à la mesure, mettre en garde : mais c'est avant tout dans la *Pythie* que la capacité de la femme à compenser l'Etat se révéla d'une voix plus claire que jamais ensuite. Qu'un peuple ainsi dispersé en petites maisons et communautés de citoyens ait cependant formé très profondément un tout et ait résolu dans la dispersion la tâche de sa nature, l'admirable manifestation de la Pythie et de l'oracle de Delphes en répond : car toujours, aussi longtemps que l'être grec créa ses grandes œuvres d'art, il parla par une bouche et comme une Pythie. Nous ne pouvons écarter ici ce savoir qui pressent que l'individuation est une grande détresse pour la volonté et que celle-ci a besoin, pour parvenir à ces individus, de la plus gigantesque échelle d'individualités. Il est vrai que nous sommes pris de vertige si nous considérons que peut être, pour atteindre l'art, la volonté s'est répandue en ces mondes, astres, corps et atomes : au moins devrions-nous alors comprendre que l'art n'est pas nécessaire pour les individualités, mais pour la volonté elle-même, perspective sublime sur laquelle il nous sera donné de jeter encore une fois un regard, d'un autre point de vue.

En attendant, revenons aux Grecs, pour nous dire combien le moderne *concept de nationalité* est ridicule en face de la Pythie, et quel souhait maladroit c'est de vouloir considérer une nation comme une unité mécanique visible, pourvue d'un glorieux appareil gouvernemental et de pompe militaire. La nature s'extériorise pour autant que cette unité existe : mais de façon plus secrète que dans les plébiscites (et) l'exultation journalistique. J'ai bien peur que, dans le fait que nous avons formé le concept moderne de nationalité, la nature ne nous ait dit que nous ne lui importons pas beaucoup. En tout cas, notre volonté politique *n'est pas trop surchargée*, chacun d'entre nous le reconnaîtra avec un sourire. Et l'expression de cette langueur et de cette faiblesse est le concept de nationalité. En des temps comme ceux-ci, le génie est forcé de devenir ermite : et qui veillera à ce qu'il ne soit pas lacéré par un lion dans le désert ?

Friedrich Nietzsche

Fragments posthumes pour *La Naissance de la Tragédie* – 1871 – in *La Naissance de la Tragédie*, Trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.C. Nancy, Gallimard – 1977 –

^{4[1]} Traduction : « On considère qu'elles détiennent quelque chose de vertueux et d'avisé, et l'on fait grand cas de leurs conseils comme de leurs réponses.

La femme dans la Grèce antique

Le monde grec antique est d'abord un monde d'hommes, et la vie publique du Grec s'ordonne entre deux pôles, la guerre et la politique. De l'époque des héros jusqu'à celle d'Alexandre ce sont les hommes qui font la guerre, et c'est la guerre qui détermine le sort des cités, l'évolution des sociétés, les hégémonies et les déclin. Raconter l'histoire du monde grec, c'est raconter une histoire racontée par des hommes pour des hommes.

La femme dans ce monde d'hommes n'est certes pas inutile. Sans elle, l'homme ne peut se reproduire et assurer la transmission de son bien et la pérennité de la cité. Et s'il est possible de concevoir dans le mythe ou la légende une reproduction asexuée, dans la réalité il faut s'accommoder de ce qui est : c'est dans le ventre de la femme que se développe la semence de l'homme. Mais ce « mal nécessaire » reste à jamais marqué d'un signe négatif. Dans la cité des hommes, la femme est du côté de tout ce qui menace l'ordre : le sauvage, le cru, l'humide, le barbare, l'esclave, le tyran.

Mais si l'on passe du monde des représentations au monde réel, on est bien forcé de constater que les femmes sont « la moitié de la cité ». Dès lors, il est nécessaire de les situer dans les cadres de la société, et le mariage devient de ce fait un des fondements de la légitimité civique. On a vu pourtant que jamais l'institution matrimoniale n'a reçu cette sanction juridique que lui ont donnée d'autres sociétés. Le mariage, même s'il fonde la légitimité, demeure un acte privé unissant deux « maisons ».

Claude Mossé – Albin Michel 1983

Le partage du féminin et du masculin

« Pour l'Etat, la femme est la nuit, et plus exactement le sommeil, l'homme est la veille. Elle ne fait apparemment *rien*, elle est toujours égale, un retour à la nature guérissante. En elle se rêve la génération future. Pourquoi la civilisation n'est-elle pas devenue féminine ? Malgré Hélène ? Malgré Dionysos ? ».

C'est ainsi, qu'à travers Nietzsche, en ce moment historique où les grandes certitudes des philosophies modernistes du progrès – Raison, Sujet, Temps linéaire, Science d'un réel transparent – se défont, quelque chose à l'existence labyrinthique fait brutalement retour. Une question, une obsession qui dessine déjà comme la souffrance d'une absence, d'un incommunicable. Pourquoi la civilisation n'est-elle pas devenue féminine ?

Etrange question à vrai dire, vouée à une répétition sans mémoire. Comme dans chaque culture de crise, aujourd'hui après des années de culture permissive et de féminisation des valeurs, se repose avec la même radicalité le partage normalisé mais toujours flottant et contesté du « masculin » et du « féminin ». Partage biologique, social ou culturel visible et inscrit dans les mœurs, le droit, les lois. Mais aussi plus invisible et plus insidieux, partage fantasmatique incertain, travaillé par l'inconscient et tissé de tous les imaginaires, de toutes les utopies anthropologiques d'un « troisième sexe », d'une androgynie constitutive. Là, comme l'écrit Nietzsche^{5[1]}, la femme est « la nuit », « le rien »... Là se tisse un espace de projections et d'allégories où se nouent la séduction d'Hélène, les pouvoirs maléfiques d'une altérité dangereuse et l'androgynie protéiforme de Dionysos.

Mais cette nuit est une nuit de désir et de jouissances potentielles, la nuit d'un abîme qui fait voir, une nuit baroque. Mystique peut-être. Puisqu'il y va du rien, de ce rien irreprésentable qui n'a cessé de hanter la philosophie occidentale comme son Autre « oriental », sa limite, sa différence. Sur cette scène la féminité n'a cessé d'être convoquée. Weininger, bien sûr, qui n'hésite pas à écrire : « la femme fondamentalement n'a pas de nom ». Mais d'autres aussi, beaucoup plus mythiques et lointains : dans le récit d'Hésiode la première femme est déjà sans nom. Exclue du symbolique : sans nom, sans identité, sans être. Ni essence ni existence. « Pas toute », dira aussi Lacan.

Dans ce manque à être du sujet, du désir et de son langage, la femme serait-elle vouée à la théologie négative, où le rien infigurable, impensable rationnellement, laisse sans langue et sans voix dans la vacuité pleine d'une jouissance toute fusionnelle ? Serait-elle ce mot-absence, ce mot-trou qui comme *Lol. V Stein* peut tour à tour nous ravir ou nous vouer à la « maladie de la mort », à la multiplication errante des noms modelés sur le désir de l'Autre ?

Mais à trop lier le féminin au rien – celui du chaos originaire de la nature ou d'une passivité désirante – on le met en souffrance dans cette zone ambiguë, névralgique, qu'est précisément le rien dans la tradition occidentale. Et qui de ce point de vue s'avère très différente de certains courants de la philosophie orientale (chinoise-taoïste par exemple), où le rien et le vide constituent des éléments dynamiques et agissants. (...)

A trop longtemps prendre le féminin dans les jeux et les rets du rien, on creuse cette longue et persistante absence : « la civilisation n'est pas devenue féminine... ». Aussi entre le *rien-néant* et le *rien-jouissance*, entre le rien irreprésentable car échappant à toute forme (informe, chaos, manque, matière, matrice) et le rien de la « part féminine de Dieu »(Lacan) et d'une sur jouissance

^{5[1]} NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie, fragments posthumes*, 1869/1872, Gallimard, p. 268

éternellement accordée aux femmes depuis Tirésias, le féminin n'a cessé d'osciller, n'arrivant jamais à s'inscrire dans les seuls paradigmes égalitaires du Sujet. Sans identité et sans symbolique propre, le féminin n'est-il pas cette folie du corps où, dès l'origine, les pouvoirs d'Hélène se conjuguent à ceux de Dionysos, avant d'atteindre le corps à corps éperdu de la poésie du XVI^e siècle, ou le théâtre du dérèglement baroque des apparences du XVII^e siècle que retrouveront Baudelaire et Benjamin.

Soulevant la résistance intellectuelle et morale de plus de deux millénaires de métaphysique nihiliste, Nietzsche place cette élimination symbolique du féminin sous le double signe de Dionysos et d'Hélène. Deux passeurs de frontières et de langues face à un Etat polis qui s'affirme en une communauté de valeurs. Et déjà, à l'origine, le féminin glisse du côté de ce « beau mal » ignorant l'Etat dont parle Hésiode.

Christine Buci-Glucksmann

Médée le miroir de toutes les barbaries, entretien avec Gérard Elbaz, Juin 2000, *LEXI/textes 4*, Théâtre National de la Colline-l'Arche, 2000.

La femme dans la tragédie

La tragédie grecque semble avoir, pour qui retient seulement les intrigues des pièces, accordé aux femmes une place exceptionnelle. Les filles de Danaos dans *Les Suppliantes*, la mère de Xérxès dans *Les Perses*, Clytemnestre dans *l'Orestie* d'Eschyle, Déjanire dans *Les Trachiniennes*, Antigone et Electre dans les pièces qui portent leur nom, de Sophocle. Quant à Euripide, ce sont presque uniquement des femmes qui sont les héroïnes de son théâtre : Alceste, Médée, Andromaque, Hécube, Iphigénie, Electre, et aussi les Phéniciennes, les Troyennes, les Bacchantes.

Non seulement ces femmes sont au cœur de l'intrigue, ce qui s'explique aisément par la référence aux mythes de l'époque héroïque, mais à travers les propos que leur prête le poète s'expriment des sentiments, des opinions qu'on ne s'attendrait pas à entendre à Athènes. Prenons l'exemple des *Suppliantes* d'Eschyle : les filles de Danaos fuient l'Égypte et l'hymen avec leurs cousins, et viennent se réfugier en Grèce où elles sont accueillies par le roi d'Argos. Les premiers vers de la pièce sont éloquents : « Daigne Zeus Suppliant jeter un regard favorable sur cette troupe vagabonde, dont la net est partie des bouches au sable fin du Nil. Loin du sol de Zeus qui confine au pays syrien, nous errons en bannies ; non qu'aucune cité ait porté contre nous la sentence d'exil qui paie le sang versé ; mais pleines d'une horreur innée de l'homme, nous détestons l'hymen des enfants d'Égyptos et leur sacrilège démente ». Voilà donc des filles qui refusent le mariage, acte de révolte impensable... si le poète ne précisait que c'est leur père qui les a incitées à la révolte. Et ce père, tout au long de la pièce, apparaît comme le protecteur, le *kurios* indispensable : « Ne me laisse pas seule, je t'en supplie, ô père, seule qu'est une femme ? Arès n'habite pas en elle ». Et c'est finalement le caractère barbare des fils d'Égyptos, la violence dont ils font preuve à l'égard des filles de Danaos que le poète condamne et qui justifie le refus du mariage. On ne sort donc pas là de l'idéologie traditionnelle. La femme n'a pas d'existence réelle hors de la maison de son père ou de celle de son époux.

Avec *L'Orestie*, nous abordons un problème plus complexe. Car le personnage de Clytemnestre est un personnage ambigu, une femme certes, mais une femme qui revendique la place d'un homme. C'est elle qui depuis le départ d'Agamemnon est la véritable maîtresse du palais. Et, même si au début de *l'Agamemnon*, elle se présente comme la fidèle gardienne du foyer conjugal, elle n'en dépeint pas moins le sort de la femme qui attend l'époux parti au loin avec des accents de colère et d'ironie à la fois : « Pour une femme rester au foyer sans époux, délaissée, c'est déjà un mal affolant. Et, quant là-dessus vient un messenger, puis un autre, toujours portant pires nouvelles, et tous clamant du malheur pour la maison... Si cet homme avait reçu autant de blessures que, par des canaux divers, le bruit en arrivait à sa maison, son corps aurait maintenant plus de plaies qu'un filet de mailles. Et, s'il était mort aussi souvent que les récits allaient s'en multipliant, il pourrait se vanter, nouveau Geryon, d'avoir eu trois corps et donné à tous trois le manteau de la tombe, en succombant tour à tour sous chacune de ces enveloppes ». On ne saurait mieux ridiculiser l'idéal héroïque, et l'on comprend la riposte acerbe d'Agamemnon, rejetant son épouse du côté des femmes et des barbares : « Ne m'entoure pas à la manière d'une femme d'un fate amollissant, ne m'accueille pas ainsi qu'un barbare, genoux pliés, bouche hurlante ». Ce qui n'empêche pas Clytemnestre d'avoir le dernier mot dans la joute oratoire qui l'oppose à son époux, comme elle aura le dernier mot à la fin de la pièce, une fois le meurtre accompli, lorsque, après avoir empêché Egisthe de répondre par les armes aux accusations du chœur, elle lui dit : « Maîtres de ce palais, toi avec moi, nous saurons bien rétablir l'ordre ». (...).

Bien qu'à l'image de ses devanciers, (Euripide) emprunte aux grands mythes les sujets de ses pièces, c'est souvent pour les traiter avec une grande liberté. Et si les dieux apparaissent à la fin de la pièce, pour résoudre en apparence la contradiction qui est au cœur du conflit tragique, leur

pouvoir n'en est pas moins constamment mis en question comme si les passions humaines l'emportaient en définitive sur la volonté des dieux. Or parce qu'on l'a vu, les femmes sont les principales protagonistes du Théâtre d'Euripide, certain ont voulu aussi voir dans le poète l'un des tenants d'un courant féministe qui, dans le cadre de cette remise en question des valeurs traditionnelles de la cité, se serait alors développé à Athènes.

Et il est vrai qu'on pourrait faire un florilège de citations empruntées aux diverses tragédies d'Euripide et qui apparaîtraient comme autant d'affirmations de la misère des femmes. Je retiendrai seulement deux tirades. La première est prononcée par Clytemnestre dans *Electre*. Evoquant les raisons de son crime, l'épouse d'Agamemnon en rappelle les circonstances : « Voici qu'il me revient avec une folle possédée, une Ménade (Cassandra), et qu'il l'introduit dans mon lit : nous étions deux épouses à vivre sous le même toit. La femme est sensuelle, je n'en disconviens pas. Mais ce vice existant, quand l'époux a des torts et méprise le lit conjugal, la femme veut imiter l'homme et prend un autre amant. Et alors, c'est contre nous que les reproches éclatent, et le vrai coupable, l'homme, ne reçoit aucun blâme ». A la différence de la Déjanire de Sophocle qui acceptait son sort et songeait seulement à reconquérir l'amour de son époux, la Clytemnestre d'Euripide justifie sa vengeance et se plaint d'être jugée pour n'avoir fait que rendre la pareille à son époux. C'est encore une femme trompée qui dans *Médée* exhale sa plainte, une plainte qui va bien au-delà de son propre drame : « De tout ce qui respire et qui a conscience, il n'y a rien qui soit plus à plaindre que nous, les femmes. D'abord, nous devons faire enchère, et nous acheter un mari, qui sera maître de notre corps, malheur plus onéreux que le prix qui le paie. Car notre plus grand risque est là : l'acquis est-il bon ou mauvais ? Se séparer de son mari, c'est se déshonorer, et le refuser est interdit aux femmes. Entrant dans un monde inconnu, dans de nouvelles lois dont la maison natale n'a rien pu lui apprendre, une fille doit deviner l'art d'en user avec son compagnon de lit. Si elle y parvient à grand-peine, s'il accepte la vie commune, en portant de bon cœur le joug avec elle, elle vivra digne d'envie. Sinon, la mort est préférable. Car un homme, quand son foyer lui donne la nausée, n'a qu'à s'en aller pour dissiper son ennui vers un ami ou quelqu'un de son âge ; Nous ne pouvons tourner les yeux que vers un être unique. Et puis, l'on dit que nous menons dans nos maisons une vie sans danger, tandis qu'eux vont se battre. Mauvaise raison : j'aimerais mieux monter trois fois en ligne que mettre au monde un seul enfant ».

Cette tirade, composée à Athènes en 431 avant J.C., a des résonances étonnamment modernes. Et l'on ne se débarrassera pas des problèmes qu'elle soulève en rappelant que Médée, comme d'ailleurs Clytemnestre, est une criminelle, barbare de surcroît. Il n'est pas douteux qu'en prêtant de telles paroles à ses héroïnes, Euripide allait à l'encontre des idées traditionnelles, que sa « pitié pour les femmes » était réelle. Mais cela n'impliquait nullement une remise en cause de leur statut, pas plus que certaines tirades prononcées par des esclaves dans ce même système esclavagiste. Et l'on pourrait multiplier les citations qui montrent que pour le poète la femme demeurait d'abord et avant tout la gardienne du foyer, un être mineur dans l'entière dépendance des hommes qui l'entourent, son père, son frère, son époux. Ainsi, Iphigénie exilée en Tauride par Artémis qui l'avait soustraite à la mort se plaint-elle de vivre « sans frère, sans père..., accablée de maux », « ... au lieu de chanter Héra l'Argienne (protectrice du mariage), au lieu de dessiner sur la toile sonore avec ma navette, en couleurs chatoyantes, l'image de Pallas d'Athènes et des Titans... ». Ainsi Electre, s'adressant au paysan, son époux : « il est pour toi assez de travaux au-dehors. Mais le soin du ménage doit être mon affaire ; en rentrant au logis, le travailleur se plaît à trouver tout en ordre chez lui », à quoi fait écho l'injonction de Clytemnestre à Agamemnon dans *l'Iphigénie à Aulis* : « Va commander au-dehors ; moi, je dirige la maison et ce qui convient au mariage de mes filles ». Mais les héroïnes d'Euripide ne sont pas seulement fidèles à leur statut de gardienne du foyer. Même celles qui apparaissent comme les plus indépendantes reprennent à leur compte l'image traditionnelle de la féminité. La femme recourt facilement aux larmes et aux lamentations.

Mais surtout elle est habile aux ruses de toute sorte. Même la pure Iphigénie est capable de tromperie, et le messager qui vient annoncer au roi de Tauride la fuite de sa captive s'écrie : « vous voyez combien est perfide la race des femmes ». Hélène, curieusement réhabilitée par le poète qui en fait le modèle des femmes fidèles, puisque seule une ombre aurait suivi Pâris à Troie, n'en recourt pas moins à la ruse pour fuir l'Égypte, et c'est Médée qui s'écrie : « Si la nature nous a faites, nous les femmes, sans aptitude pour le bien, nous sommes très savantes artisanes du mal ». Et que pèse le prétendu « féminisme » d'Euripide quand il fait dire à Jason : « Ah, si tous les mortels pouvaient procréer, sans qu'il y eût des femmes ; ainsi tous les ennuis nous seraient épargnés », et au héros « positif » qu'est Hippolyte : « O Zeus, qu'as-tu mis parmi nous ces êtres frelatés, les femmes, mal qui offense la lumière ? Si tu voulais perpétuer la race humaine, il ne fallait pas la faire naître d'elles. Nous n'avions qu'à déposer dans les temples de l'or, de l'argent et du bronze pesant, pour acheter des semences d'enfants, en proportion du don offert. Ainsi, dans les maisons, l'on aurait vécu, libéré des femmes. Tout au rebours, nous sommes à nous ruiner pour faire entrer chez nous cette disgrâce. Voilà qui prouve à quel point la femme est un mal. Le père qui l'a engendrée et nourrie lui adjoint une dot pour l'établir ailleurs et s'en débarrasser. L'époux qui prend dans sa maison ce parasite s'amuse à parer la méchante idole, et se ruine en belles toilettes, le malheureux, détruisant peu à peu le bien de sa famille. Il a le choix, ou bien s'accommoder d'une femme amère, pour l'avantage du bienfait d'une haute alliance, ou avoir une bonne épouse dont les parents sont gens de rien. Chaque fois, le profit doit compenser l'inconvénient. Le plus commode encore est d'installer chez soi un soliveau que sa nullité rendra inoffensif. Je hais celle qui a de l'esprit. Que jamais n'entre chez moi femme aux idées trop hautes pour son sexe. Car c'est chez les savantes que Cypris fait naître le plus de perversité... ».

Claude Mossé

La femme dans la Grèce antique, Albin Michel, 1983.

v

Médée l'étrangère

L'étranger au temps d'Euripide

Le statut d'étrangère de Médée ne fait qu'aggraver sa situation, peut-être même est-il à l'origine de tous ses malheurs. Princesse orientale qui, par amour, a renié ses racines, Médée est devenue une apatride. Elle a d'abord cherché à s'intégrer au monde grec (prologue), mais la sentence d'exil dont elle est victime sanctionne son échec. Les Corinthiennes rappellent à maintes reprises le sort peu enviable d'une étrangère (premier et deuxième stasimon). Au moment où Euripide présente sa pièce, l'Athènes de Périclès pratique une politique d'exclusion de plus en plus dure envers les étrangers. Si elle ne leur ferme pas ses frontières, du moins ne reconnaît-elle plus comme légitimes les mariages mixtes. En montrant les rapports orageux qu'entretient Jason (qui revendique haut et fort sa grécité) avec Médée, dont la « barbarie » est accentuée à dessein, Euripide ne voudrait-il pas rappeler à ses contemporains les dangers que représente une union avec une étrangère ? Pour Jason, en effet, cette liaison est sans avenir : elle le maintient dans une situation de marginalité et lui interdit, ainsi qu'à ses enfants, toute reconnaissance par la cité (deuxième épisode).

Significative aussi, l'évolution de Médée face à cet obstacle politique : elle affiche de plus en plus ouvertement son mépris pour le « Grec », symbole de duperie, et aspire à renouer avec ses origines barbares. Venue des confins du monde connu pour les Grecs, elle s'affirme comme radicalement « autre ». Derrière le drame passionnel, se profile comme une ombre de xénophobie et de racisme. Le monde barbare que représente Médée est porteur de valeurs inconciliables avec le monde civilisé, et cette différence suscite des formes de rejet mutuel.

Marie-Rose Rougier, in *Euripide*, op. cit. p.148-149

Médée la barbare

La question raciale : ce que les barbares étaient pour les Grecs, pour nous, Européens d'aujourd'hui, ce sont les nègres, les Malais, les Chinois.

L'une des coutumes les plus honteuses des Européens, c'est le mépris des représentants de races qui n'ont pas la peau blanche. Je ne pouvais montrer le problème conjugal de Médée et de Jason qu'en présentant la femme comme une négresse. Les chœurs, noirs (des esclaves), sont placés dans un monde qui est gouverné par un roi à peau blanche et par des lances qui se dressent dans le ciel vide. Peu importe dès lors que je sois plus près du noyau original de la légende de Médée que les auteurs grecs.

On trouve en effet, dans le mythe de la toison d'or, beaucoup de résonances égyptiennes. Je n'en mentionnerai qu'une : le découpage en morceaux du frère de Médée (chez les Egyptiens : Isis et Osiris). C'est aussi dans le delta du Nil qu'il y eut un grandiose mélange de races, noire et blanche, résultant sans doute d'une situation comparable à celle qui règne dans le monde actuel. (Mon dernier espoir pour une évolution positive de l'humanité repose sur le bâtard.) D'où, dans mon drame, l'aspect divin des enfants de Jason et Médée.

Je suis hérétique au point de prétendre que les lois et les sentiments de pitié dans le drame d'Euripide sont tellement différents des nôtres que la logique de son action ne nous touche plus.

Au problème racial, essentiel, s'ajoute un thème tragique fondamental, celui des désirs sensuels. Le destin d'une femme vieillissante, auprès de laquelle l'homme qu'elle aime (encore) reste jeune. Une femme dont la beauté, selon une loi, se transmet aux enfants. J'ai osé exprimer des désirs secrets généralement répandus, présenter des pensées comme des actes, "puisque'elles peuvent devenir des actes". Me justifier me paraît superflu. Je défends l'existence en tant que telle. J'approuve les flux créateurs d'une force supérieure. Je reconnais très nettement : la feuille de vigne est une invention de l'homme, et non du créateur. Je n'aime pas qu'on reste tiède lorsqu'il s'agit de conclusions qui se décident dans le sang. Je n'ai absolument pas de compréhension pour la définition romaine et chrétienne du crime. Dans toute mon existence, je n'ai pas rencontré un seul "homme normal". La nature a pour but le plus grand éventail possible de variétés ; l'homme stupide menace de punitions ceux qui portent l'idée de la création, parce qu'il maintient le postulat d'une moralité qui ne peut pas exister sous le ciel étoilé. Ainsi le plus beau joyau de la vie organique, que l'homme a lui aussi reçu en partage, l'amour, apparaît comme une source de conflits tragiques.

Hans Henny Jahnn , extrait *Médée*, paru dans le cahier octobre novembre 1929 (19^e année, cahier 11) de la revue *Die Scene*, Berlin, in *Annexes à Médée*, Corti.

Médée, le prix à payer

"Médée était le prix de la course

Le prix à payer pour le premier navire Le juste prix"

écrit Sénèque dans sa *Médée* à l'issue d'un long chant du chœur célébrant l'équipée des Argonautes. Car Médée fut ramenée par Jason durant l'une des plus extraordinaires épopées humaines. En osant les premiers traverser les mers, aborder les pays lointains, rencontrer les peuples étrangers, les Argonautes ont transformé le monde en le rendant connaissable, maîtrisable par l'homme, uni dans un seul espace délimité qu'ils ont pu traverser. En quittant leur monde défini, en dépassant leur peur de l'inconnu, en affrontant les monstres des légendes et en les vainquant par la ruse et l'habileté -au lieu de se soumettre à eux ou de les affronter par la force - ils ont entériné la supériorité de l'homme sur le monde. Mais, paradoxalement, en perçant ses mystères et en le découvrant réellement il l'ont aussi fait disparaître, comme Orphée qui, embarqué à bord de l'Argo, a charmé les sirènes en chantant mieux qu'elles. Le monde perd ses mystères, ses dieux, son sacré, s'efface derrière l'homme, devient son paysage, son matériau: l'homme ne se partage plus avec le monde: il le domine. Avec lui disparaît aussi un certain type d'hommes, car en annulant le monde mystérieux, pour en faire un monde maîtrisé, les Argonautes ont aussi balayé les hommes qui peuplaient un tel monde: les barbares. Dans les pays sauvages l'homme grec, l'homme des cités et de la raison, organisé en équipe et capable de construire un bateau est venu triompher de l'homme barbare qui vit dans sa terre, dans sa pleine harmonie et sa violence, connaît la magie de la nature encore sacrée, sait parler aux bêtes et à la terre et côtoie ses dieux. En unifiant en un seul tous les mondes, ceux de tous les peuples éloignés et différents, en se donnant les moyens de le maîtriser, l'homme a ainsi détruit l'harmonie qu'il formait avec le monde. Jason ne connaît pas cette vie dans le sacré: il vole la Toison d'or, don des dieux, pour prendre le pouvoir dans son pays. Le voyage des Argonautes est en fait, après Prométhée la première victoire de l'homme sur le monde.

Mais de ce voyage ils ramènent non seulement une peau de bête devenue insignifiante mais aussi Médée. Médée était en son pays prêtresse et magicienne. Elle succombe aux charmes de Jason et mettra à son service sa "barbarie". Car malgré ses ressources intellectuelles, Jason n'aurait pu voler la Toison ni venir à bout de ses épreuves sans le secours de Médée et de son savoir magique et c'est ainsi elle qui endossera la plupart des crimes nécessaires à la réussite de l'expédition.

Naturellement, cette part de barbarie, Jason, retourné en terre civilisée ne veut plus la connaître et il répudie Médée, rejette ses crimes, la repousse, veut la faire disparaître dès qu'il en a l'occasion. Comme on le sait, le retour du (de la) refoulé(e) sera terrible et c'est la descendance de Jason qui payera... Ainsi, le mythe des Argonautes ne nous parle-t-il pas seulement de la conquête du monde par l'homme; il parle aussi de cette part de sauvagerie, fondamentale d'où sortent les hommes et qu'ils ne peuvent -ni ne veulent vraiment - oublier, tout en cherchant à l'effacer comme l'adulte qui doit renier le monde des rêves de l'enfant pour se construire -on parle parfois même "d'enfance de l'humanité". Freud avait cherché une origine commune, lisible dans les mythes, à toute civilisation dans un meurtre fondateur refoulé: Médée endosse celui du monde grec qui met l'homme à la place de la nature sacrée. Mais elle ne laisse pas refouler si facilement.

Jahn, dans sa vie comme dans ses œuvres, a été un grand mystique de la nature, un nostalgique de la sauvagerie et de sa grande unité sacrée avec le monde. Il fustigeait les ravages du judéo-christianisme sur l'homme originel, rêvait d'un nouvel animisme, qu'il a voulu consacrer dans la communauté d'Ugrino, servait les orgues qu'il considérait comme "un héritage païen" pour leur redonner leur pleine puissance mystique, méditait devant les puissants paysages scandinaves, célébrait un érotisme sauvage, vouait un culte fasciné aux chevaux. Il ne pouvait pas trouver plus juste héroïne que Médée la barbare, qui se venge de la civilisation qui cherche à la faire disparaître en lui rappelant ce qu'elle lui doit.

David Tuillon , extrait *Les Barbares et les Grecs*

Opposant entre 490 et 478 les cités grecques à la Perse, les *guerres médiques* changent le rapport de la Cité avec les étrangers : la notion de "Barbare" se cristallise, alors que la *guerre du Péloponèse*, lançant face à face les cités grecques groupées autour de Sparte et d'Athènes, attire l'attention sur l'étranger grec, celui qui vient d'un autre Etat. Athènes élabore la notion de cohérence civique – la *Koinonia* – en concevant l'unité des citoyens sur la base de leur participation à la vie politique, et non pas à partir de critères raciaux ou sociaux. Une loi vient toutefois consolider le ferment ethnique homogène de la *Koinonia* : la loi de Périclès de 451, qui exige de tout citoyen de justifier une *double ascendance athénienne*, paternelle : "Et la troisième année qui suivit, sous Antodotos, à cause du nombre croissant des citoyens et sur la proposition de Périclès, on décida de ne pas laisser jouir des droits politiques quiconque ne serait pas né de deux citoyens." Celui qui déroge à cette règle est assimilé aux bâtards : "On me nommera un Rien fils de Rien."

Le terme "barbare" devient alors fréquent pour désigner les non-Grecs. Homère appliquait le mot de "barbarophone" aux indigènes d'Asie Mineure combattant avec les Grecs, et semble avoir forgé le terme à partir d'onomatopées imitatives : *bla-bla*, *bara-bara*, bredouillis inarticulés ou incompréhensibles. Encore au V^e siècle, le terme s'applique *aux Grecs comme aux non-Grecs* qui ont un discours lent, pâteux ou incorrect : "Barbares, tous les gens à prononciation lourde et empâtée. Toutefois, dans l'Antiquité, on pouvait parler en glossolie dans les sanctuaires, et les prières des Barbares étaient entendues. Les guerres médiques accentuent le rejet du Barbare, mais on peut comprendre ce phénomène aussi comme une contrepartie au merveilleux développement de la philosophie grecque fondée sur le *logos*, à la fois idiome des Grecs et principe intelligible dans l'ordre des choses. Les Barbares sont excentriques à cet univers par leurs discours et leur accoutrement démesurés, par leur adversité politique et sociale. Parmi les trois auteurs tragiques, Sophocle, Eschyle et Euripide, qui usent systématiquement du terme *barbaros*, Euripide se distingue de ses prédécesseurs par un emploi plus fréquent de ce mot dans un sens péjoratif, ce qui indique que l'étrangeté lui est personnellement plus intolérable et devient, d'une façon générale, plus dérangeante avec le temps. Pour les trois auteurs, "barbare" signifie : "incompréhensible", "non grec", et enfin "excentrique" ou "inférieur". Le sens de "cruel" que nous lui donnons devra attendre les invasions barbares de Rome pour se manifester. Cependant, chez Euripide déjà, "barbare" indique une dimension d'infériorité incluant l'infériorité morale, le mot ne se référant plus à la nationalité étrangère, mais exclusivement au mal, à la cruauté et à la sauvagerie. Lorsque Andromaque s'adresse aux Grecs en disant "*barbara Kaka*" (Tro.,764-765), l'expression peut être traduite par "des maux [supplices] inventés par les Barbares" ou bien "des maux [supplices] sauvages". Le terme s'applique aux Grecs comme aux Troyens. Loin d'indiquer une quelconque acceptation de l'étranger, cette intériorisation de la barbarie marque la pérennité du sentiment d'hostilité à son égard, ainsi que l'importance de ce sentiment d'hostilité à son égard, ainsi que l'importance de ce sentiment dans l'appréciation des autres à l'intérieur du groupe prétendument homogène. Chez Eschyle, en revanche, le mot s'applique à la conduite étrange envers les Grecs d'Argos du héraut égyptien qui accompagne les Danaïdes (les Suppliantes, 825-902), et il a surtout pour valeur de s'opposer aux bienfaits de la civilisation démocratique grecque. En effet, lorsque Eschyle avance le concept de "démocratie" ("pouvoir du peuple") dans *Agamemnon* (458), le lecteur suppose que l'auteur des *Perses* est sensible à la différence entre sa propre civilisation et celle du Grand Roi perse. C'est le contraste avec l'étranger, en somme, qui fait surgir la conscience de la liberté grecque, et le Barbare sera dès lors identifié à l'ennemi de la démocratie.

Pourtant, les Barbares fascinent et, comme ne écho aux sophistes, les auteurs distinguent les bons des mauvais, les meilleurs étant évidemment les perfectibles : ceux qui sauront devenir grecs de culture. Pour Socrate, le nom de "Grec" n'est pas celui d'une race, mais "celui de la culture, et l'on appelle Grecs plutôt les gens qui participent de notre éducation que ceux qui ont la même origine que nous". Cet avant-goût de cosmopolitisme restera strictement intellectuel, car l'"isonomie" des

citoyens (ils prennent une part égale à la politique, parce qu'ils sont identiques entre eux) rejette dans l'excentricité, l'irrationalisme ou – plus simplement mais plus fondamentalement – dans la parole incompréhensible cet *autre* qui sera toujours un *Barbare*.

Julia Kristeva, extrait, *Etrangers à nous-mêmes*, Editions Fayard, 1998

Etre étranger

Étranger : rage étranglée au fond de ma gorge, ange noir troublant la transparence, trace opaque, insondable. Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité. Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le "nous" problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés.

Assurance

Demeure pourtant l'assurance d'être : de pouvoir s'établir en soi avec une certitude douce et opaque – huître fermée sous la marée ou joie inexpressive des pierres chaudes. Entre les deux bords pathétiques du courage et de l'humiliation contre lesquelles le ballottent les heurts des autres, l'étranger persiste, ancré en lui-même, fort de cet établissement secret, de sa sagesse neutre, du plaisir engourdi par une solitude hors prise.

Narcissisme invétéré ? Psychose blanche sous le remous des conflits existentiels ? En passant une frontière ...ou deux), l'étranger a transformé ses malaises en socle de résistance, en citadelle de vie. D'ailleurs, resté chez lui, il aurait peut-être été un marginal, un malade, un hors-la-loi ... Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien : multipliant les masques et les "faux-selves", il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux, sachant adapter aux amours et aux détestations les antennes superficielles d'un cœur de basalte. Une volonté insensée, mais qui s'ignore, inconsciente, hagarde. La race des durs qui savent être faibles. C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. *Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas "moi" – "moi" est ailleurs, "moi" n'appartient à personne, "moi" n'appartient pas à "moi", ... "moi" existe-t-il?*

Morcellement

Pourtant, cette dureté en état d'apesanteur est un absolu qui ne dure pas. Le traître se trahit lui-même. Qu'il soit balayeur maghrébin rivé à son balai ou princesse asiatique écrivant ses mémoires dans une langue d'emprunt, dès que les étrangers ont une action ou une passion, ils s'enracinent. Provisoirement, certes, mais intensément. Car le détachement de l'étranger n'est que la résistance avec laquelle il réussit à combattre son angoisse matricide. Sa dureté apparaît comme la métamorphose d'un morcellement archaïque ou potentiel qui risque de réduire au chaos sa pensée et sa parole. Aussi tient-il à ce détachement, à sa dureté – n'y touchons pas.

La flamme qui trahit son fanatisme latent apparaît seulement lorsqu'il s'attache ; à une cause, à un métier, à une personne. Il y retrouve alors plus qu'un pays : une fusion où il n'y a pas deux êtres, mais un seul qui se consume, total, anéanti.

Le rang social ou le talent personnel impriment évidemment des variantes sensibles à cet apostolat. Pourtant, quelles que soient leurs différences, tous les étrangers qui ont fait un *choix* ajoutent à leur passion pour l'indifférence un jusqu'aboutisme fervent qui révèle l'origine de leur exil. Car c'est de n'avoir *personne* chez eux pour assouvir cette rage, cette combustion d'amour et de haine, et de trouver la force de ne pas y succomber, qu'ils errent de par le monde, neutres mais consolés d'aménager une distance intérieure contre le feu et la glace qui les avaient autrefois brûlés.

Une mélancolie

La dure indifférence n'est peut-être que le visage avouable de la nostalgie. On connaît l'étranger qui survit tourné vers le pays perdu de ses larmes. Amoureux mélancolique d'un espace perdu, il ne se console pas, en fait, d'avoir abandonné un temps. Le paradis perdu est un mirage du passé qu'il ne saura jamais retrouver. Il le sait d'un savoir désolé qui retourne sa rage à l'égard des autres (car il y a toujours une autre, une méchante cause de mon exil) contre lui-même : "Comment ai-je pu les abandonner ? – Je me suis moi-même abandonné." Et même celui qui, en apparence, fuit le poison visqueux de la dépression, ne s'en prive pas au fond de son lit, aux moments glauques entre veille et sommeil. Car dans l'entre-deux de la nostalgie, imbibé de parfums et de sons auxquels il n'appartient plus et qui, à cause de cela, le blessent moins que ceux d'ici et de maintenant, l'étranger est un rêveur qui fait l'amour avec l'absence, un déprimé exquis. Heureux ?

Ironistes et croyants

Pourtant, il n'est jamais simplement écartelé entre ici et ailleurs, maintenant et avant. Ceux qui se croient ainsi crucifiés oublient que rien ne les fixe plus là-bas et que rien ne les rive encore ici. Toujours ailleurs, l'étranger n'est de nulle part. Mais ne nous y trompons pas : il y a, dans la manière de vivre cet attachement à un espace perdu, deux types d'étrangers qui divisent les déracinés de tous pays, métiers, rangs, sexes... en deux catégories inconciliables. D'une part, ceux qui se consomment dans l'écartèlement entre ce qui n'est plus et ce qui ne sera jamais : les adeptes du neutre, les partisans du vide ; durcis ou larmoyants, mais toujours désillusionnés ; pas forcément défaitistes, ils donnent souvent les meilleurs des ironistes. D'autre part, ceux qui transcendent : ni avant ni maintenant, mais au-delà, ils sont tendus dans une passion certes à jamais inassouvie, mais tenace, vers une autre terre toujours promise, celle d'un métier, d'un amour, d'un enfant, d'une gloire. Ce sont des croyants, qui mûrissent parfois en sceptiques.

Julia Kristeva, extrait, *Etrangers à nous-mêmes*, Editions Fayard, 1998

Médée entre barbarie et hellénisme

Dans le personnage de Médée se livre le conflit entre barbarie et hellénisme. Médée est une vraie fille de sa race. Princesse soucieuse de son rang et de sa gloire, prêtresse d'Hécate, magicienne redoutable, elle ressemble, quand elle passe sur son char, à une Artémis "dame des fauves" et la foule détourne d'elle son regard, soit par une déférence peu conforme aux coutumes grecques, soit plutôt par crainte de son mauvais œil. Même pendant son entretien avec Jason, perçoit une âme violente et excessive : quand elle songe que l'étranger pourrait un jour l'oublier, ses cris passionnés annoncent les imprécations qu'elle proférera au chant IV. La meurtrière d'Apsyrtos, l'implacable Médée d'Euripide sommeille déjà dans l'adolescente amoureuse du chant III.

Mais la jeune barbare se laisse gagner par la séduction de la Grèce. Au début, c'est peut-être la seule beauté de Jason qui émeut son cœur ; bientôt, cet attrait physique se change en admiration pour tout ce qui rend Jason différent des Colques, ses manières d'être et de parler, le ton de sa voix, son urbanité (3, 454-458). Jason est pour elle "l'étranger" qui lui apporte le charme délicieux et inquiétant de l'inconnu. Ainsi peu à peu s'insinue en elle l'obsession de la Grèce. C'est d'abord le pays inaccessible qui va lui ravir celui qu'elle aime ; puis elle souhaite la mieux connaître et, quand Jason lui en fait la description, elle s'écrie : "Oui, en Hellade, peut-être, il est beau de respecter des pactes d'amitié ; mais Aïétès, parmi les hommes, ne ressemble pas au portrait que tu m'as fait de Minos, l'époux de Pasiphaé, et moi, je ne me compare pas à Ariane. Ne parle donc pas d'accord d'hospitalité !" (3, 1105-1108). Ce cri du cœur traduit la souffrance de Médée qui se sent indignée de Jason en même temps qu'elle a pris en haine sa propre partie. Dans son imagination, elle va bientôt concevoir les moyens les plus insensés pour gagner l'Hellade, en dépit de tous les obstacles (3, 113-1117). Jason a conscience de la fascination que la Grèce exerce sur elle et c'est à dessein qu'il emploie dans sa réponse le terme ambigu d' $\eta\theta\epsilon\alpha$ qui signifie à la fois "demeure" et "usages" ; on pourrait paraphraser ainsi le v, 1122 : "Si tu viens en terre d'Hellade partager les coutumes de là-bas." Quand il avait offert à Aïétès de répandre sa gloire en Grèce (3, 391 s.), le roi avait répliqué par le silence ou le sarcasme. L'argument, au contraire, porte sur Médée : formulé dès le discours d'introduction (3, 990-996), il est significatif qu'il soit repris, en termes nouveaux, pour conclure l'entretien (3, 1122-1130).

C'est donc bien le problème des rapports entre l'hellénisme et le monde barbare que pose le chant III. Dédaignant un pittoresque facile, Apollonios s'est attaché plutôt à peindre les différences de mentalités et c'est de leur conflit qu'il fait naître le drame.

Francis Vian, extrait, Notice pour *Appolodore de Rhodes : les Argonautides*, II^{ème} siècle avant J.C., Les Belles lettres, 1980.

La Médée de Pier Paolo Pasolini

On peut résumer la thèse de Pier Paolo Pasolini de la manière suivante.

Médée est une *barbare* ; elle vit dans la lointaine Colchide. Comme telle, elle entretient un rapport vivant et puissant avec le *sacré*, avec les dieux les plus archaïques, les plus "préhistoriques", comme la Terre-mère qu'il faut nourrir par des sacrifices humains lors de rites de fertilité, et le Soleil-père. (Dans la mythologie, Médée est la petite-fille du Soleil, ce qu'exploite Euripide pour son finale grandiose, dans lequel Médée disparaît dans les cieux sur le char du soleil tiré par des dragons ailés, tenant auprès d'elle les cadavres de ses deux fils.) Jason est un Grec. Comme tel il est civilisé, cultivé, laïc. La tragédie se déroule à Corinthe où les deux fugitifs se sont réfugiés ; une ville raffinée. En un mot, Jason est *moderne* et *profane*. Il ne croit plus aux dieux. Médée, tombant amoureuse de Jason par "love at first sight", par un amour de première vue, effectue une "conversion à l'envers" (ou "à rebours") : Pasolini tient beaucoup à cette formule, qu'il répète dans tous ses dits et écrits sur le sujet ; elle lui permet notamment de comparer son personnage de Médée avec celui qu'il voudrait bien voir exister sur l'écran : saint Paul ; et Pasolini va répétant comme une formule magique : "Elle tombe comme saint Paul et se relève ayant perdu la foi ; c'est une conversion à l'envers." Son "éducation religieuse à l'envers" est donc aussi brutale qu'une chute de cheval : tout le sacré s'effondre d'un seul coup. Par comparaison, Jason a subi, auprès d'un être plus sage, le centaure, d'abord gardien du sacré (su quatre sabots) puis propagateur de la nouvelle philosophie profane (sur deux pieds), lentement et plus sûrement, la même "déséducation" religieuse. Il est donc parfaitement profane et moderne lorsqu'il rencontre Médée, comme le prouvent d'ailleurs assez lourdement ses allures machistes. La morale finale de cette histoire est la coexistence, *dans la même personne*, et plus globalement dans la même civilisation nouvelle (celle de Corinthe par exemple), des deux visions du monde, sacrée et profane. Cela est, bien sûr, beaucoup mieux démontré par le personnage complexe et travaillé de Médée qui par celui, bâclé, de Jason. Médée ne perd jamais complètement le sens du sacré. Tandis qu'elle pense être devenue parfaitement civilisée, et avoir en conséquence perdu tous ses talents de magicienne, le Soleil revient la convaincre que les dieux existent encore, et que la vengeance sacrée est donc possible, même pour un mal psychologique profane (une banale trahison masculine). Le retour du sacré refoulé devait initialement, au stade du scénario, être expliqué par un cauchemar régressif dans lequel Médée revoyait les rites auxquels elle avait participé autre fois, en Colchide, et ce rêve lui donnait la force d'accomplir sa vengeance. Le film réalisé a redistribué ce projet, d'une part en plaçant au début du film le sacrifice humain et d'autre part en substituant au cauchemar la vision anticipatrice de la mort de Galucé.

On reconnaît dans cette lecture de la *Médée* d'Euripide, transposée une nouvelle fois avec d'autres noms, exactement l'histoire des Furies et des Euménides : le scénario de base du tragique pasolinien. Rien n'a jamais complètement disparu. Le barbare sommeille sous le civilisé.

L'irrationnel est nécessaire à la plus rationnelle des démocraties. Ceci est à la fois terrible et merveilleux.

Dans un entretien, Pasolini exprime même en toutes lettres son opposition à la dialectique ternaire et à l'hégélianisme, comme il le fait l'année suivante devant Sergio Arecco d'une manière théorique générale et en le rattachant à l'idée d'un "empirisme hérétique", mais cette fois-ci en le reliant à Médée : "*Comme le dit le Centaure, le monde du sacré n'est pas dépassé par sa propre désacralisation. Le profane et le sacré subsistent côte à côte. Je ne suis pas hégélien : il y a bien la thèse : le sacré ; l'antithèse : le profane ; mais pas de synthèse, seulement juxtaposition. Le sacré, dit le Centaure, reste en toi, même si tu le profanes. Mais il assume une forme différente, en particulier une forme esthétique ; ainsi la poésie était chant de prêtres ou de chamans*".

Hervé Joubert-Laurencin, extrait, *Pier Paolo Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Editions des Cahiers du cinéma, 1980

La Violence de *Médée* dans l'interprétation de Pasolini

Comment on devient une criminelle ?

Dans une telle société [celle de Jason], placée "aux portes du naturel", quelle place revient à la violence ?

Tout le potentiel de violence jadis porté au compte du symbolique se trouve libéré et, pour ainsi dire, flotte dans la nature sans jamais être attiré par un *pôle signifiant*. Dans un monde enchanté, la violence était symbolique et le symbole était partout, pas un brin d'herbe, pas un grain de sable, pas un geste qui ne fussent porteurs du souvenir du sacrifice originaire, celui qui avait ramené la paix parmi les hommes et assuré la fécondité du sol en apaisant la colère des dieux.

Partant pas un brin d'herbe, ni un grain de sable, ni un geste qui n'intervinssent activement comme le rappel de ne pas tuer, de n'en pas revenir à la confusion primordiale des meurtres équivalents en série indéfinie : le rite est célébration et commémoration du meurtre fondateur, mais en même temps injonction spectaculaire de ne pas tuer. Transgresser la loi, que la psychanalyse appellerait peut-être loi du signifiant, c'est perpétrer à nouveau le crime contre son semblable – son frère – et, nouveau Caïn, régresser dans les limbes de l'indifférencié, par conséquent saper les fondements mêmes du symbolique.

Il n'est de *crime*, aussi bien, que là où le sacrifice a disparu : son concept apparaît toujours dans un contexte profane, car il implique la symétrie, le dédoublement horrible de tous les partenaires sociaux, l'absolution de toutes les différences. Dans le crime, c'est soi-même qu'on tue, moi dans l'autre, celui qui m'est le plus proche, et c'est une autre manière de dire que le crime est nécessairement de nature fratricide ou infanticide dans la mesure même où il est l'effet d'un dysfonctionnement symbolique. Sous ce rapport, Médée est bien le symbole du crime.

Destin de la violence

C'est ici que le film de Pasolini nous aide à nous déprendre de toute lecture moralisante, voire pathétique, de la légende de Médée. Paradoxalement, il nous montre que Médée n'est pas une mère *dénaturée*, – mais bien plutôt *surnaturée*, qui ne voit plus la dimension symbolique de la violence. Cette *déshumanisation* de la violence est une catastrophe bien plus universelle que n'importe quel fait divers, le plus affreux soit-il : l'enjeu ici est, indissociablement lié au destin du signifiant, la survie même de l'espèce. En régime naturaliste, en effet, la violence s'*autonomise*, comme toute les autres fonctions, et perd toute ambivalence : de vie-mort qu'elle était, elle prend une valeur exclusivement négative, – soit comme force du Mal, soit comme simple moyen : la violence participe elle aussi de l'utilitarisme moderne, elle est mise au service d'une fin qui n'est pas elle et la dépasse – défense ou attaque, conquête ou révolution, etc.

Dès lors on voit resurgir à l'évidence les catégories du besoin, de l'intérêt et de la rivalité, de la passion aussi, qui apparaissent comme les seuls *mobiles possibles* de la violence – la multitude des désirs épars, particuliers et toujours inassouvis (puisque la règle du mimétisme exige que c'est toujours ce que l'*autre* possède et dont il me barre l'accès que je désire le plus – Hegel le disait déjà : il n'est de désir que de ce qui résiste) se substituant inévitablement à la communion du groupe dans le rite.

Cette violence, dont la fin est sans cesse *différée*, remplace la violence *différenciée* des sociétés archaïques. Elle traduit un affaiblissement croissant du "processus victimaire" et l'instabilité des croyances au bien-fondé des mises en croix.

Violence et histoire

Placée artificiellement et brusquement dans une société qui justifie ou condamne la violence au nom de la nature. Médée ne peut produire que des crimes contre-nature : il n'y a pas *la* violence, mais *des* violences – autant de formes de violences qu'il y a de sociétés dans l'espace et dans le temps, et la violence de Médée, en changeant de pays, a changé de forme et de contenu. De grande prêtresse qu'elle était, Médée devient une *sorcière* – un être à part dont le pouvoir est exclusivement maléfique, parce que détaché du reste et utilisé à des fins *personnelles*. Sa violence entre dans l'Histoire : cette modification essentielle est marquée dans le film par l'effet d'écriture le plus spectaculaire, par cette sorte de répétition presque mot à mot, image par image de la même séquence. Ceci veut dire que Médée vit désormais avec le temps des autres, celui du projet et du calcul, et non plus avec son temps – sa violence rituelle, réglés sur le rythme des grandes pulsations cosmologiques et biologiques.

Violence et dérision

Cependant, la part du *dessein de vengeance* est fortement amoindrie dans la représentation que nous donne Pasolini de la légende Médéenne : l'infanticide apparaît bien plus comme la *commémoration suicidaire* d'un autre temps, celui où la violence avait encore une valeur symbolique et une action positive d'unification des hommes et de stimulation des puissances divines.

Commémoration, parce que la Médée de Pasolini, à l'encontre de la Médée romantique ou naturaliste, ne tue pas sa progéniture dans un moment de fureur vengeresse ni dans un accès de démente jalouse, mais bien avec la *gravité* et la *méthodicité* calmes de l'*officiante*, – la longueur, la décomposition et la répétition des plans connotant ici à l'évidence l'exercice minutieux du culte.

Suicidaire, parce que ce rite joué et reproduit *quand même* n'est qu'une forme vide, un *simulacre* de sacrifice. La reconstitution artificielle d'une culture archaïque en effet, est d'emblée vouée à l'échec – de la même façon que la reconstitution des espaces verts, de nos jours, n'est rien d'autre qu'un simulacre dérisoire de nature. La violence de Médée, en ce sens n'est pas monstrueuse, elle est *dérisoire* – parce que le sacrifice sans le sacré est dérisoire, parce qu'est dérisoire une violence qui s'exerce au mépris du signifiant, dans la solitude de sa naturalité.

C'est cette dérision qui est atroce, ces meurtres pour rien qui sont comme les fantômes d'une culture disparue revenue hanter, comme un archaïsme terrible, un monde trop rationnel. La violence de Médée a changé de signe, elle est passée d'une *sémiosis* dans la *mimésis*, mais la survivance de la *sémiosis* dans la *mimésis* est figure d'irrationnel et de malédiction.

Michel Covin, extrait, *Médée la violence et le symbole*, in "Revue d'esthétique : hors série Pasolini", 1992.

Notre vie manque de soufre

Il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second : et la civilisation c'est de la culture qu'on applique et qui régit jusqu'à nos actions les plus subtiles, l'esprit présent dans les choses ; et c'est artificiellement qu'on sépare la civilisation de la culture et qu'il y a deux mots pour signifier

Une seule et identique action.

On juge un civilisé à la façon dont il se comporte et il pense comme il se comporte ; mais déjà sur le mot de civilisé il y a confusion, pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, en formes, en signes, en représentations.

C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées.

Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux.

Et cette faculté est humaine exclusivement. Je dirai même que c'est une infection de l'humain qui nous gâte des idées qui auraient dû demeurer divines ; car loin de croire le surnaturel, le divin inventé par l'homme je pense que c'est l'intervention millénaire de l'homme qui a fini par nous corrompre le divin.

Toutes nos idées sur la vie sont à reprendre à une époque où rien n'adhère plus à la vie. Et cette pénible scission est cause que les choses se vengent, et la poésie qui n'est plus en nous et que nous ne parvenons plus à retrouver dans les choses ressort, tout à coup, par le mauvais côté des choses ; et jamais on n'aura vu tant de crimes, dont la bizarrerie gratuite ne s'explique que par notre impuissance à posséder la vie.

Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger.

Mais si fort que nous réclamions la magie, nous avons peur au fond d'une vie qui se développait tout entière sous le signe de la vraie magie.

[...]

On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Au-dessus et en dehors des papyrus, il y a des forces : on nous enlèvera pour quelque temps la faculté de retrouver ces forces, on ne supprimera pas leur énergie. Et il est bon que de trop grandes facilités disparaissent et que des formes tombent en oubli, et la culture sans espace ni temps et que détient notre capacité nerveuse reparaitra avec une énergie accrue. Et il est juste que de temps en temps des cataclysmes se produisent qui nous incitent à en revenir à la nature, c'est-à-dire à retrouver la vie. Le vieux totémisme des bêtes, des pierres, des objets chargés de foudre, des costumes bestialement imprégnés, tout ce qui sert en un mot à capter, à dériver des forces, est, pour nous une chose morte, dont nous ne savons plus tirer qu'un profit artistique et statique, un profit de jouisseur et non un profit d'acteur.

Or le totémisme est acteur car il bouge, et il est fait pour des acteurs ; et toute vraie culture s'appuie sur les moyens barbares et primitifs du totémisme, dont je veux adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée.

Ce qui nous a perdu la culture, c'est notre idée occidentale de l'art et le profit que nous en retirons. Art et culture ne peuvent aller d'accord, contrairement à l'usage qui en est fait universellement !

La vraie culture agit par son exaltation et par sa force, et l'idéal européen de l'art vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation. C'est une idée paresseuse, inutile, et qui engendre, à bref délai, la mort. Les tours multiples du Serpent Quetzacoalt, s'ils sont harmonieux, c'est qu'ils expriment l'équilibre et les détours d'une force dormante ; et l'intensité des formes n'est là que pour séduire et capter une force qui, en musique, éveille un déchirant clavier.

Les dieux qui dorment dans les Musées : le dieu du Feu avec sa cassolette qui ressemble au trépied de l'Inquisition ; Tlaloc l'un des multiples dieux des Eaux, à la muraille de granit verte ; la Déesse Mère des Eaux, la Déesse mère des Fleurs ; l'expression immuable et qui sonne, sous le couvert de plusieurs étages d'eau, de la Déesse à la robe de jade verte ; l'expression transportée et bienheureuse, le visage crépitant d'arômes, où les atomes du soleil tournent en rond, de la Déesse Mère des Fleurs ; cette espèce de servitude obligée d'un monde où la pierre s'anime parce qu'elle a été frappée comme il faut, le monde des civilisés organiques, je veux dire dont les organes vitaux aussi sortent de leur repos, ce monde humain entre en nous, il participe à la danse des dieux, sans se retourner ni regarder en arrière, sous peine de devenir, comme nous-mêmes, des statues effritées de sel.

Au Mexique, puisqu'il s'agit du Mexique, il n'y a pas d'art et les choses servent. Et le monde est en perpétuelle exaltation.

A notre idée inerte et désintéressée de l'art une culture authentique oppose une idée magique et violemment égoïste, c'est-à-dire intéressée. Car les Mexicains captent le *Manas*, les forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes. Et les vieux Totems sont là pour hâter la communication.

Il est dur quand tout nous pousse à dormir, en regardant avec des yeux attachés et conscients, de nous éveiller et de regarder comme en rêve, avec des yeux qui ne savent plus à quoi ils servent, et dont le regard est retourné vers le dedans.

Antonin Artaud, extrait, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

Le partage de l'animalité

Dans la mesure où le tragique est toujours un problème de partage des règnes entre l'homme et la femme, entre l'animalité et l'humanité, entre les dieux et les hommes, ce qui me frappe dans cette pièce, c'est l'accentuation d'un autre partage qui est le partage de la jeunesse. Jason est le rival de son fils aîné, la femme qu'il va épouser est celle qui a eu un rapport sexuel intense avec son propre fils. Jason voudrait vivre ce que son fils a vécu et le fils voudrait vivre ce que son père est en train de vivre. Cette accentuation là est nouvelle, on ne la trouve pas au sens strict dans les autres *Médée*. Ce partage des règnes renforce un partage pour moi plus frappant : le partage de l'animalité. Médée est pour deux tiers déesse, petite-fille du soleil (Hélios), et pour un tiers humaine. Magicienne, elle est une figure de synthèse du divin et de l'animal. En tant que femme, elle porte cette hérédité et, dès Euripide, de manière extrêmement violente, elle est une bête. Elle a un regard de taureau. Dans la pièce de Jahn, elle est comme une bête en chaleur et insatisfaite. Elle porte ce que j'ai appelé un "tragique de l'ombre".

Médée est une femme trahie, et cette trahison dans l'amour fait apparaître la violence. Jahn ne s'est pas servi de Sénèque mais d'Euripide. Chez Sénèque, Médée est une criminelle contre le sacré. Son crime est « néfaste » (nefas, cf note1)⁶ un crime contre la loi divine. Médée est trahie et elle trahit. Elle devient son crime. Femme trahie, elle trahit l'amour maternel et tombe au-delà dans un crime voulu. Chez Euripide, Médée est *réellement* trahie, cette trahison est le fait des dieux. Médée, autrement dit, incarne le destin. Chez Jahn, Médée est d'abord une femme trahie. Celle qui a tout donné est abandonnée et trahie comme femme, dans son corps. La pièce de Jahn insiste particulièrement sur ce que j'appellerais « la corporéité tragique ». Je crois que la pièce de Jahn laisse en suspens le modèle interprétatif de la trahison.

G.E. : Peut-on mettre en relation la violence de Médée et une certaine inhumanité de la société ?

C. B. G. : Je pense à la *Médée* de Christa Wolf où Médée devient non pas innocente, mais innocentée à partir d'une relecture du mythe. Je n'irais pas jusqu'à cette inversion là. Il est évident que Médée porte le destin des femmes. Elle porte le destin des femmes qui portent les enfants, surtout dans la société grecque. Elle est exclue de citoyenneté - c'est une barbare - et elle est exclue par trois fois : elle fuit la Colchide avec Jason, elle est à nouveau exclue après l'assassinat du frère de Jason, réfugiée à Corinthe, elle est exclue du lieu même de l'exil. C'est une errante, une expulsée, et c'est ce qui fait sa modernité. Dans la pièce de Jahn, la modernité me frappe d'abord sous l'angle de la psychanalyse. A côté de l'Œdipe, du crime œdipien perpétré contre les enfants, je pense à la catégorie que Didier Anzieu a mis en relief et qu'il appelle le « Moi peau ». Le « Moi peau », c'est la première protection, une forme pré-symbolique du narcissisme. On pourrait dire que, dans la pièce de Jahn, la question du « moi peau » est omniprésente. Partant du thème grec puis baroque, les corps sont dépecés dans leur peau, comme dans la scène du meurtre du frère de Médée. On coupe le corps en morceaux, puis il est dispersé et jeté à la mer. L'image est répétée avec cette autre figure du « Moi peau » inversée qu'est la robe de la magicienne : la robe qui transforme la jeune rivale de Médée en un sac de cendres. Il y a dans *Médée* un travail sur deux mythes de l'inconscient : d'une part celui de la peau, la seconde peau – dépecer, découper les corps - qui produit le tragique et qu'on retrouve d'ailleurs dans des meurtres aujourd'hui, et, d'autre part, cette vengeance insensée qui consiste à tuer ses enfants pour atteindre le père qui ne peut pas les voir morts. Dans le mythe grec, ne pas voir les morts est une infamie.

⁶ Il y a trois notions fondamentales pour caractériser les personnages de la tragédie romaine : le *scelus nefas*, le *dolor*, le *furor*. Le *nefas* c'est l'interdit, le *scelus nefas* dépasse les frontières de l'humain. Les personnages romains alors se transforment en monstres et leurs crimes les rejettent hors de l'humain. Pour accomplir le *nefas*, le personnage passe successivement par deux états : le *dolor*, puis le *furor*. Le *dolor*, ou douleur insupportable et inhumaine, pousse et incite le personnage au *furor*. Le *furor* donne au personnage la force d'accomplir un *scelus nefas* qui le fera passer dans la galerie des grandes figures et personnages inhumains de la tragédie romaine.

Je demeure très ambivalente quant à la question d'un retournement radical de Médée. Je crois qu'on perd quelque chose à vouloir retourner le tragique. On peut certes dire que Médée est l'archétype de la douleur des femmes. L'exil, la différence radicale, marqués par la barbarie ; et, dans la pièce de Jahn, la femme noire, le fait qu'elle s'occupe des enfants, la trahison, l'abandon, le fait qu'elle se dessèche au sens où la peau se plisse en l'absence d'amour, ouvrent sur l'acte cyclique de l'inconscient, qui est la répétition de la douleur, de faire que fureur et douleur puissent s'identifier, se répéter, s'annihiler.

Christine Buci Glucksmann , extrait, *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin*, Galilée, 1984

Lexique mythologique et antique

Acaste : fils de Pélidas, roi d'Iolcos après la mort. Cousin de Jason.

Aétés : roi de Colchide, fils du Soleil et père de Médée.

Apollon : dieu associé au soleil et à la divination prophétique. A Delphes, il est consulté par le moyen d'un trépied.

Argô : nom du navire donné par Athéna à Jason pour aller conquérir la Toison d'or. Cette nef merveilleuse était nantie d'une proue magique, fabriqué avec du chêne de la forêt de Dodone (chêne doué de capacité oraculaire), qui voyait et qui parlait.

Castor et Polux : jumeaux divins, fils de Zeus. Argonautes l'un et l'autre.

Chaos : divinité infernale du désordre et de la nuit absolue.

Colchos : pays dont Médée est originaire (appelé aussi Aia ou Aea). Impossible à situer géographiquement, ce pays appartient au Nord fabuleux des Anciens. C'est pourquoi il est tantôt appelé le Caucase, l'Arménie, les rives de la mer Noire, etc. Le Nord est par excellence, un territoire de la magie, de l'or et de la cruauté féminine.

Créon : roi de Corinthe (ne pas confondre avec un autre Créon, oncle d'Edipe).

Créause : fille de Créon, promise à Jason (autre nom Glaukè).

Dionysos : dieu grec du vin et de la transe, représenté sur un char attelé de tigres ou de panthères. Autre nom grec : Bacchus.

Egée : roi d'Athènes. De ses deux premiers mariages, il n'eut pas d'enfants. Revenant de consulter l'oracle de Delphes, il s'arrêta à Trézène où il s'unit à Aethra, fille du roi Pittée. De cette union naquit Thésée qui vint pas la suite à Athènes se reconnaître. Médée vivait alors avec Egée et elle tenta d'empoisonner Thésée.

Héra : épouse de Zeus, déesse de mariage. A Corinthe, elle était vénérée comme la protectrice des sommets.

Hercule, en grec Héraclès : fils de Zeus et d'Alcmène ; héros pacificateur, il tua de nombreux monstres, on connaît ses exploits sous le nom des Douze Travaux. Son épouse, jalouse, lui donna une tunique magique qu'elle avait imprégnée du sang empoisonné du Centaure Nessus (qu'Hercule avait d'une flèche dont la pointe avait été trempée dans le sang venimeux de l'Hydre de Lerne, autre victime d'Hercule). Brûlé par la tunique, il suicida par le feu sur le mont Oeta, puis devint un dieu.

Hydre : monstre tué par Hercule à Lerne. Sorte de pieuvre dont les têtes repoussaient sans cesse ; son sang venimeux fut ensuite utilisé par Hercule pour empoisonner ses flèches.

Iolcos : ville de Thessalie où règne la famille de Jason.

Orphée : poète mythique, fils d'une muse, héros fondateur de la poésie lyrique (chantée avec une lyre) dont les chants adoucissait toutes les violences, les fauves en particulier, et qui enchantait les arbres et les pierres. Il mourut mis en pièces par des femmes en proie au délire dionysiaque, les Bacchantes. Sa tête entraînée par un fleuve jusqu'à la mer qu'elle traversa, échoua sur une île éolienne, Lesbos ; elle chantait toujours et apprit ainsi aux habitants la poésie lyrique. Il fut un des argonautes. Originaire de Thrace.

Pélée : père d'Achille, époux de la déesse Thétis. Il connaît plusieurs fois l'exil. Argonaute.

Pélidas : roi d'Iolcos, oncle paternel de Jason qui lui avait ordonné de conquérir la Toison d'or.

Sisyphe : fils du dieu Eole et fondateur de Corinthe. Grand damné, condamné à monter sans fin une montagne, une pierre sur le dos, pierre qui tombe chaque fois qu'il atteint le sommet. Il avait trahi Zeus, en le dénonçant au père d'une jeune fille que Zeus avait enlevée ; il avait réussi par ses ruses à enchaîner la mort.

Thessalie : territoire du nord de la Grèce où est situé Iolcos, la cité de Jason.

Titans : catégorie de dieux, fils d'Ouranos et de Gaïa, dieu du ciel et déesse de la terre, vaincus par les Olympiens, dieux de la génération suivante. Le soleil (Hélios) est un des titans. D'autres Titans sont enfermés sous les volcans.

Typhée ou Typhon : monstre gigantesque et terrifiant foudroyé par Zeus, dont la ceinture était grouillante de serpents.

BIBLIOGRAPHIE

- CAMOS** Manuel, Médée 3 : modèle de demande en énergie en Europe / commission des communautés européennes, direction générale de la science, de la recherche et du développement, 1986.
- DAUPHIN** J.Pierre, Médée, tragédie de Pierre Corneille, Ed critique 1972
- DECHARME** Paul, Euripide et l'esprit de son théâtre, Paris, Gargnier Frères, 1893
- DUPONT** Florence, Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité, Paris, Belin, 2000.
- DUPONT** Florence, Le théâtre Latin, Paris, Armand Colin, 1988.
- GRAVES** Robert, les mythes grecs, traduit de l'anglais par HAFEZ Mounir, Paris, Fayard, 1967.
- EISSEN** Ariane, Les mythes Grecs, Paris, Belin, 1993.
- E. E **Evans-Pritchard**, *Sorcellerie oracles et magie chez les Azandé*, Paris, Gallimard, 1973.
- EURIPIDE**, MÉDÉE, texte intégral, Paris, Hachette 1992.
- HAMILTON** Edith, La mythologie (Ses dieux, ses héros, ses légendes), traduit de l'anglais par Adeth de Beughem, ed Marabout, 2000.
- JACOB** André, Encyclopédie philosophique universelle, Paris, PUF, 1989.
- JAHNN** Hans Henry, Médée, traduit par Huguette et René Radrizzani, Paris, José Corti, 1998.
- MIMOSO RUIZ** Duarte : Médée antique et moderne dans la littérature et les arts de Grillparzer à nos jours, 1978.
- MOREAU** Alain, Le mythe de Jason et de Médée, Paris, les belles lettres, 1994.
- MOREAU** Alain, Mythes Grecque I origines, séminaire d'étude des mentalités antiques (SEMA), Publications de la Recherche Universitaire Paul-Valéry, Montpellier III, 1999.
- Nietzsche**.F, la naissance de la tragédie, Paris, librairie générale française, 1994.
- PALLAS** revue d'études antiques, Médée et la violence, acte du colloque international, Toulouse, PUM, 1996.
- RIVIER** André, Essai sur le Tragique d'Euripide, Paris, diffusion de Boccard, 1975.
- ROUQUETTE** Max, MÉDÉE, théâtre drame, Montpellier, 2 éd, Espaces 34, 1998.
- STENGERS** Isabelle, Souviens toi que je suis Médée, 1993.
- VAN TIEGHEM** Philippe, Dictionnaire des littératures, Paris, éd. PUF.
- VERNANT** Jean-Pierre, Entre mythe et politique, 1996.
- VERNANT** Jean-Pierre, Mythe et société en Grèce ancienne, 1996.
- VERNANT** Jean-Pierre, Mythe et religion en Grèce ancienne, 1990.